Roberto Longhi

dicembre 1943

E' USCITO:
"AFFARI INTERNAZIONALI"
SETTIMANALE DI POLITICA ESTERA
diretto da GINO TOMAJUOLI
"PERIODICI EPOCA"

ATTUALITÀ LE

Per il buon costume nella Storia dell'Arte

CHE Roberto Longhi, ordinario di Storia dell'Arte nella Università di Bologna, fosse solito abbandonarsi, pur nell'àmbito di scientifiche dissertazioni, ad un linguaggio non proprio consueto tra persone di studio, è cosa ormai nota e risaputa da tutti.

Deve albergare per certo, nel fondo della sua psiche, l'anomala tendenza a considerare il campo delle sue ricerche come un vero *hortus clausus*, ch'egli vorrebbe a chiunque sbarrato, e per cui occuparsi dei fatti dell'arte, è come occuparsi dei fatti suoi.

Non troverebbero altra spiegazione, modi e atteggiamenti, diciamo personali, dei quali è punteggiata quasi ogni pagina della sua attività di scrittore, e che non hanno risparmiato, si può dire, alcuno dei contemporanei studiosi d'arte, illustri e non illustri, italiani e stranieri.

Il che io oggi, mi sembra per il primo, intendo porre in evidenza, rompendo quel silenzio da tanti altri mantenuto, dignitoso certo, ma forse anche troppo cauteloso, nei riguardi di questo bau-bau della Storia dell'Arte Italiana.

Facile sarebbe dilungarsi in esempi. E' delle prime annate del 1930 l'attacco lanciato a Giuseppe Fiocco dalle colonne di quel quotidiano romano che era il *Tevere*, del 1934, (*Pan*, marzo, pag. 504) il "Saper compitare!" elargito a Pietro Toesca, con aria tra saputa e costernata; ed è ancora del 1934, (*Officina ferrarese*, pag. 167) il titolo di "Indicatore", che intendeva essere un vertice di arguzia, ed è soltanto irriverente, applicato alle *Pitture della Rinascenza* di Bernardo Berenson, opera celebrata in tutto il mondo, e dalla quale Longhi, per il primo, costantemente si richiama.

Si tratta, come si vede, dei maggiori esponenti che la Storia dell'Arte annoveri dal '900 in poi. Nessuna meraviglia, quindi, che anche i miei modesti e rari saggi, abbiano suscitato le sue verbali intemperanze, sempre in linea di mira verso tutti, e verso di me in particolare, suo ex-amico, dal cui ricordo qualunque altro individuo avrebbe fatto di tutto per scomparire.

Espongo i fatti a maggiore edificazione di chi legge.

Nel 1937 trovo un quadro, l'*Amore flagellato*, della raccolta Brasini. Vi riconosco la mano del Caravaggio e nello stesso anno lo pubblico come tale nell'*Arte*. L'anno successivo Hermann Voss pubblica ancora lo stesso quadro in *Apollo*, confermando l'attribuzione.

Ora in *Proporzioni*, enigmatico titolo di una raccolta di saggi recentemente apparsa a cura di Roberto Longhi, il quadro viene da questi assegnato al Manfredi, il più stretto seguace del Caravaggio, e nella relativa citazione bibliografica vi è menzionato il solo studio del Voss (pag. 49). Poi nel testo di un'altra lunga nota, (pag. 40) senza alcun riferimento alla prima, è intercalata una seconda citazione a me relativa, con l'aggiunta degli apprezzamenti e delle qualifiche più grossolane. Tra l'altro il quadro, non so per quale misteriosa simpatia, vi è ricordato come appartenente alla grande casa d'arte Wildenstein, alla quale passò successivamente, mentre è un fatto che nella mia pubblicazione, esso vi è indicato come proprietà del Brasini. E per il Longhi, così rigoroso in materia di citazioni, la voluta inesattezza deve pur racchiudere una precisa intenzione. Che egli mirasse ad una delle sue ormai innumeri e pingui *expertises*, dirette al solito ignoto, quanto comodo "Egregio signore"?

Ma tornando al nostro argomento, si può affermare che in tutto questo, si siano rispettate le regole di quella chiamiamola buona erudizione, che avrebbe dovuto condurre ad abbinare le due citazioni, stabilendo così che non ero solo nella attribuzione, o quanto meno ad accomunare me e il Voss sotto gli stessi apprezzamenti? O non vi è, piuttosto, una determinata e indiscutibile volontà di offendere?

Tanto più che al Longhi era arcinoto che, prima di pubblicare il quadro, vari erano gli studiosi che convenivano nella mia attribuzione, e, primo tra gli altri, il dott. Carlo Ragghianti, attuale Sottosegretario per le Belle Arti.

Dopodichè egli ripone il mio saggio sui più bassi gradini della Storia dell'Arte.

E sta bene. Non è l'attribuzione al Caravaggio che qui voglio tornare a sostenere, nè il mio scritto tende a difendere una mia maggiore o minore competenza. Credo però mi sia lecito asserire, che, nel caso particolare, l'occasione scelta per colpirmi, non è stata davvero la migliore.

Giacchè, ammesso e non concesso, che errore vi sia da parte mia, esso non sarà certo più grave dei sette — diciamo sette — Velazquez che stavano in attesa, tra Babuino e via Margutta, per lasciarsi scoprire da Roberto Longhi e quindi esporre alla Mostra del 1930, organizzata a Valle Giulia dal conte Contini-Bonacossi, sotto l'alto patronato di S. E. Benito Mussolini, quadri notoriamente finiti, tutti e sotto, nei più oscuri bassifondi della pittura, neppure sempre spagnuola.

Ma senza risalire a tempi così lontani, il che pure ci consentirebbe altre soste invero gustose, vediamo che cosa si è verificato nei riguardi del Longhi in tempi recentissimi, anzi proprio nelle stesse *Proporzioni*, dalle quali egli ha diretto contro di me quella stoccata, che avrebbe dovuto essere, nelle sue intenzioni, come un colpo di grazia.

"*Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*" è il titolo del lavoro da lui fatto apparire in quella pubblicazione, e che più propriamente avrebbe dovuto chiamare "*Revisioni, rettifiche e ritrattazioni su Caravaggio e Caravaggeschi*", giacchè ecco che cosa avviene appunto sull'argomento da lui preferito, in merito al quale il Longhi, da anni ed anni, veniva sentenziando con tanta perentoria sicurezza.

Schematizzo, a maggior chiarezza, le varianti apportate dal Longhi nel suo studio:

1) *S. Antonio col Bambino*, Roma, SS. Cosma e Damiano. Da Caravaggio (*L'Arte*, 1913) passa a Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino.

2) *S. Tommaso di Villanova*, Ancona, Museo. Da Caravaggio (*L'Arte*, 1913) idem. allo Spadarino.

3) *Andata al Calvario*, Vienna, Museo. Da Battistello (*L'Arte*, 1915) a Caravaggio, o, quanto meno, a copia antica dallo stesso.

4) *Coronazione di spine*, Vienna, Museo. Da Battistello (*L'Arte*, 1915) a copia del Caravaggio.

5) *Arcangelo con Tobiolo*, Rieti, S. Ruffo. Da Orazio Gentileschi (*L'Arte*, 1916) allo Spadarino.

6) *S. Caterina*, Galleria Barberini. Da Orazio Gentileschi (*L'Arte*, 1916) al Caravaggio.

7) *S. Cecilia*, Roma, Galleria Corsini. Da Orazio Gentileschi (*L'Arte*, 1916) a Carlo Saraceni.

8) *S. Pietro Nolasco*, Roma, S. Adriano. Da Orazio Gentileschi (*L'Arte*, 1916) con dubbio, a Claude Mellan.

Nè questo sono le sole rettifiche, sulle quali non poco vi sarebbe da discutere, offerta dalla probità di Roberto Longhi in *Proporzioni*. Chi vuole, potrà trovarne qualche altra nel testo e nel corso delle 87 ponderose note, dove son da lui stesso appellate col nome di "smistamenti". Come sommamente spassoso sarebbe, se qui fosse possibile, riprodurre la burbanza delle parole già usate a sostegno delle vecchie attribuzioni, o la disinvoltura di quelle che accompagnano le nuove.

E allora? Poichè questa volta è lui stesso a promuovere l'immagine, non vi è che attendere che Roberto Longhi, elevato al grado di Capostazione Principale della Storia dell'Arte Italiana, venga fuori, tra fasci di verghe lucenti, col berretto plurigallonato in capo, per farci apprendere, a colpi di fischietto, il nuovo *Orario Ufficiale delle Ferrovie Caravaggesche*.

Dopodichè si dovrà rivolgere al Longhi quel "Saper compitare!" da lui stesso fabbricato?

Naturalmente nessuno lo pensa, ed io meno degli altri, chè non bastano alcuni "sfalli", sia pure un po' grossi, a menomare un'autorità che nessuno gli contesta. Abbiamo solo voluto dimostrare, e con i suoi stessi argomenti, che tutti possono sbagliare, senza che per questo debba entrare in funzione il Tribunale Speciale per la Storia dell'Arte, a emettere sentenze di confino dal mondo degli studi.

E neppure si pensi che quanto son venuto esponendo tenda a stabilire un raffronto tra me e Roberto Longhi, chè il senso delle proporzioni, — qui non si parla di quelle pubblicate da lui, — non mi è estraneo. Oltre tutto, le mie modeste possibilità, sono di natura essenzialmente diversa da quelle di cui egli è così largamente dotato.

Ammetto senz'altro, per esempio, che io non avrei certo saputo prestare la mia opera di esperto, come egli ha fatto nell'interesso dell'antiquario Eugenio Ventura, a proposito di quei mirabili Van Gogh, Cézanne, Degas, Monet e Sisley, predati da Hermann Goering a ebrei francesi deportati negli orrendi campi tedeschi.

E neppure ricoprire, così degnamente, il ruolo di aulico consigliere del latitante Giuseppe Bottai.

E che dire infine delle letture tenute in quel covo del nazismo romano che era il *Kaiser Wilhelm Institut für Kunstwissenschaft in Palazzo Zuccari*, già *Biblioteca Hertziana*, rigorosamente tenuto a distanza da tutti coloro che non avevano le loro brave ragioni per frequentarlo?

E qui mi conceda il Longhi, per amor di giustizia, di notare che, se egli discorrendo della "facile" Mostra di Palazzo Venezia (*Cosmopolita*, 30 dicembre 1944) organizzata dagli Alleati, trovò modo di scrivere che i restauri di quel Palazzo, pur eseguiti in tempo non sospetto, erano stati condotti da Federigo Hermanin ad *usum ducis*, a maggior ragione si potrà dire ora che le sue letture erano tenute *ad usum h.tleri*.

Che più?

Non resta che una constatazione. *Proporzioni* è apparso di recente, ma con la data del 1943, e nel '43, si sa, non era opportuno svillaneggiare un suddito germanico, mentre di un ebreo, anzi di un ebreaccio, come il Longhi si è compiaciuto di qualificarmi in una lettera che non credeva dovesse cadermi tra le mani, si poteva dire quello che si voleva.

Ed ora non posso certo immaginare quello che dalla mente di Roberto Longhi, esagitato nel vedere infranto il mito della sua intangibilità, potrà germinare nei miei riguardi

Ma non sarò certo io, a rispondere a chi nel mondo degli studi si vale di metodi che spero di aver posto in giusta luce, con pacata obiettività, legata a fatti, dai quali, con cura meticolosa ho voluto escludere ogni argomento di natura opinabile e soggettiva. Per cui, da parte mia, punto e basta, a meno che Roberto Longhi non riesca a dimostrare, ma sarà difficile, che quanto ho scritto può essere, anche leggermente, modificato.

Ettore Sestieri

POESIA CO

Frammen

Ancòra
ritroveremo la str
ogni anno, all'incr
la freccia rossa, —
e le cascate sminu
che s'adagiano in
e le fonti ai paesi.
(Fissità
di presepe al ricor
le donne con l'anf
i colli dei ciuchi p
lo specchio dell'acq
E le cas
di calce, dai tetti
le capanne, i pasto
Ecco,
le capanne, i pastor
file d'olivi colmi, l'a
d'un cane alle ruote.
Un nugolo di bimbi
nella piazza a vocia
che sappiamo, che n
sapemmo una volta
in noi come foglie d
bruciate).

A colloq con i libra

LA FIERA STAMPA pubblica ogni domenica un notiziario delle vendite: a seguirlo un poco ci s'avvede che in questi ultimi tempi si sono rarefatte le vendite dei libri "ameni", romanzi rac.

MORANDI di "Dedalo"

conti eccetera. I librai interrogati sono in proposito molto più chiari e precisi.

Mario M Morandi direttore della Libreria "Dedalo" afferma di vendere in modo particolare "libri di cultura" e "libri di poesia": "I nostri clienti vicini e lontani" dice: "mostran di preferirli nettamente alla narrativa". Spiega che il pubblico oggi è molto più accorto di due anni addietro; il prezzo dei libri è alto, centinaia di lire, e chi paga non vuol buttarle, intende impiegarle bene. L'attualità politica interessa a fondo: "Roma 1943" di Paolo Monelli per esempio, e "Un anno di libertà" di Vittorio Gorresio, o "Qui non riposano" di Indro Montanelli, sono tre libri che si vendono e sono stati vendutissimi.

Il direttore della Libreria Hoepli a Piazza Colonna, sig. Alberto Angiono, dice: "La parte politica è molto seguita anche per la riesumazione di vecchi autori le cui opere ristampate tornano sui nostri banconi. Certamente questi libri non hanno avuto tanto successo nemmeno quando sono apparsi la prima volta. Anche le opere di autori moderni. I diversi "diari" oggi molto in voga, destano notevole curiosità. Inoltre la parte storico filosofica ha i suoi cultori, mentre la parte letteraria propriamente detta,

cinella. Ma arrivata al punto in cui il

mo in difetto quanto a precisione e ar-

Roberto Longhi

"Minerva", 13 agosto 1950

R. Longhi è un D'Annunzio

R. Longhi, uno dei santoni monopolistici della critica (e uno degli affossatori culturali de la Biennale), ama le cose moderne, così si dice. Per questo trovi ogni tanto il suo nome in certi film documentari d'arte. Abbiamo martedì 8 agosto ascoltato le sue parole a commento; del documentario sui pittori bolognesi del '300.

Notiamo alcune sue proprietà di lingua atte a descrivere certi particolari dei quadri; «Angeli in picchiata; scivolata d'ali (riferito agli angeli); l'angiolone tutt'ali ecc. Questo critico futurista fuori tempo dopotutto non è che un tardo epigono d'annunziano, così commentavano a scena aperta.

Roberto Longhi

"Mimosa", 15 ottobre 1950

La Rivista «Archi»

Abbiamo ricevuto il n. 3 della rivista bolognese Archi, diretta da A. Rizzardi. Tra i poeti notiamo una buona poesia di Ramous, Rizzardi, Sandurg.

Buoni i saggi su Nerval, su Yoyce. Riportiamo un documento utilissimo per delineare il gusto critico di R. Longhi. Si riferisce al pittore armeno Sciltian: « Così come al Caravaggio o al Velasquez giovine, una veracità palmare, un portento di evidenza stanno dinanzi agli occhi dello Sciltian come metro costante della natura e della vita. » Così priva che a Carrà, Longhi ha « scavato la nicchia» a S. Sciltian! Capperi che guide per la nostra cultura!

PARAGONE

mensile

6 numeri di arte figurativa
6 numeri di letteratura

redazione

FIRENZE: Via Fortini, 30

Firenze, 27 Ott. 1950.

Caro Branzi,

Permetta che La ringrazi di cuore per il bellissimo, esatto ed esauriente articolo da lei dedicato alla mostra trecentesca di Bologna.

Le sue parole mi stimolano a non lasciar dormire troppo a lungo il libro più ampio sui Bolognesi. Sarà per quest'altr'anno, dato che, nei prossimi mesi, sono impegnatissimo per la Mostra del Caravaggio, il cui catalogo completo dovrà uscire ad apertura, e cioè in Aprile 1951.

Anche per questa manifestazione, che cercheremo di fare il meglio possibile, Lei potrà esserci, sul 'Gazzettino' di grande ajuto.

Grazie ancora

del Suo aff.
Roberto Longhi

FIRENZE
23-24
27 - X
FERROVIA

Chiar.mo

Dr Silvio Branzi
dir. "Il Gazzettino"

Venezia

R. Longhi

Empoli

maggio 1952

pagg. 236-240

(Il Morassi recensisce il libro del Pallucchini su "La
giovinezza del Tintoretto" e polemizza con la tesi
di Roberto Longhi)

Roberto Longhi

"Il Popolo"
10 Dicembre 1952

Critica semplice di Roberto Longhi

C'è da scommettere che più d'uno sarà disorientato, alla lettura dell'ultimissimo «Il Caravaggio» di Roberto Longhi, uscito per ora in edizione francese per coraggiosa iniziativa della Casa Ed. Aldo Martello di Milano: cinquanta grandi tavole a colori più la riproduzione in nero, pressochè integrale, delle opere, conservate in originali o documentate per mezzo di copie, del grande Michelangelo Merisi. Quel qualcuno apparterrà, manco a dirlo, al vasto e accreditato schieramento dei sedicenti critici giornalistici, per i quali identificarsi con l'atteggiamento della gran massa di pubblico, vale a dire con quella «vox populi» di per sè negata all'assuefazione critica verso le impervie formulazioni della lirica figurata, significa rifiutar tutto ciò che sembri uscire dai termini di un buonsenso a portata di tutti, quale nella fattispecie scaturirebbe da una sana concezione della vita nei suoi termini elementari di bellezza fisica, di sentimenti e di azioni edificanti, infine di probità tecnica. Rifiutare dunque ogni sottigliezza investigativa a parer loro superflua, ogni criticismo «puro» da universitari. D'onde la facile (e spesso gratuita) taccia di ermetismo, di gergo iniziatico, di lambiccature da menti complicate, le quale verrebbero in effetto ad ignorare che l'opera d'arte è invece per eccellenza voce di una realtà semplice, di una realtà oggettiva, consegnata ad un testo inalterabile.

E' chiaro infatti che per codesti giudici affrettati, usi a far come si dice d'ogni erba un fascio, Roberto Longhi, temutissimo spadaccino della penna, figura appunto tra i responsabili della critica più densa e impegnata che nella incalzante concettosità, nell'elezione di un linguaggio icastico nei vocaboli e incline alle coloriture letterarie, nonchè in un senso vigile e fermo dei rapporti di valori creò il suo modello insuperato nell'ormai classico «Piero della Francesca», le cui pagine, sempre aderenti alla realtà dell'opera esaminata, non si lasciano certo leggere a perdifiato, da chi voglia intenderle. Solo che, dalla lettura - «stilistica» di Roberto Longhi, mai arzigogolata o artificiosa, il passo non sarà poi tanto lungo, ma è decisivo, all'aria greve e viziata che si respira presso i virtuosi del manierismo estetizzante proprio di certi critici saputi, siano essi di filiazione longhiana oppur no. Al punto che mentre le pagine del primo resistono esemplari nel tempo, quelle altre invece non tardano a rivelare la loro caducità, per lo meno di stesura.

Che, comunque, fosse avvertita l'istanza di passare ormai da una critica si faticata, sfoggio a un tempo di erudizione e di acutezza ermeneutica, ad una saggistica di più sciolto e perspicuo e dunque accessibile costrutto espositivo non c'era da dubitare. Al di là delle legittime soddisfazioni che dà ogni illuminazione critica comunque acquista, c'era il bisogno di tornar ad inserire questa più compiuta esperienza di testi figurativi ormai sviscerati si può dire da ogni angolo visuale e sottoposti alle sonde più sensibili della dialettica formale ad un più vasto respiro di storia, anzi alla storia «tout court». Perchè si ha un bel dissertare sull'oggettività dell'opera d'arte, sulla pertinenza dell'opera di arte assoluta piuttosto all'umanità intera che non al suo singolo autore, resta sempre il fatto che la creazione artistica è in sè un «agire», un momento della storia che è nello stesso tempo un fatto dell'uomo e non può esser capito completamente se non come tale, in questo riferimento, se non posto sotto il segno della sua responsabilità sociale, morale di uomo fra gli uomini. Non storia di qualchecosa determinato dallo ambiente, dalla civiltà, bensì storia di un evento decisivo per la fisionomizzazione di quello stesso ambiente, di quella stessa civiltà. E al solito è Roberto Longhi a mettersi per primo su questa via: per vero con umiltà evangelica, che potrebbe esser fraintesa a sentirlo parlar ora senza mezzi termini i divulgazione, come se si trattasse di una delle tante biografie romanzate di artisti o di certe enciclopedie da quattro soldi di cui il mercato librario è letteralmente invaso. Perchè per Longhi avviare su basi appropriate un discorso destinato non più ad una chiusa platea di intellettuali bensì a larghe sfere di pubblico non vuol dire nè da una parte darsi pose demagogiche inconciliabili con la sua opinione missionaria della cultura, nè dall'altra concedersi le tranquille e redditizie distillazioni di prosa letteraria, sostanzialmente evasive in termini di giudizio, che son retaggio precipuo della grande produzione editoriale di Francia. Vuol dire esser giunto ad una soddisfaciente chiarificazione (non dico, soluzione) del giudizio critico e nello stesso tempo aver reperito un protagonista cui tale interpretazione piana, tale lettura testuale convenga. Caravaggio è, non occorre dirlo, di questa specie. Il suo «realismo» è adesione totale, spregiudicata ad un vero che basta raccontarlo per capirne l'eloquenza pregnante e pietrificata in palpiti di luce, cosicchè per riesprimerlo non v'ha per lo storico, mezzo migliore che rifarsi, sia pure in equivalenze letterarie, a quel racconto, a quella «sorpresa sul fatto». Non riserve di malate inclinazioni del sentimento fattosi forma, non il peso di una gloriosa tradizione culturale e neppure lo splendido dominio di una volontà raziocinante valgono di fronte alla prepotente, beffarda «naturalità» di Caravaggio. Tutto si arresta alla tremenda, inevadibile evidenza di un vero colto con calda adesione patetica al momento di comporsi in monumentalità, architettura della visione, sicchè la storia togata è ridotta a versar in cronaca passionale epperò distaccata, documento che già in sè riassume e catalizza il giudizio morale e in tal modo ripesca la dignità della *historia magistra vitae*. Di guisa che il tono dell'esegeta, anche il più dotato (purchè consapevole) si fa umile, registra e segna il posto della realtà intuita accanto a quello della realtà vissuta, in un percorso sanguigno di esperienze bruciate nella più totale medesimezza di note biografiche e di rappresentazioni plastiche di cui la storia d'arte ci abbia fatto testimoni.

Caravaggio chiarito per tutti da chi alla chiarezza è approdato. Letterariamente, una storia di gran respiro, liviana. Con la quale la storia dell'arte batte autorevolmente alla soglia della prosa poetica nello spirito della tradizione nazionale della quale giustamente possiamo andar orgogliosi. Le tavole poi, ad onta delle oneste giustificazioni dell'editore in fatto di tecnica, quanto mai illuminanti.

Costantino Baroni

IL PROSSIMO NUMERO CONTERRA' L'INDICE GENERALE PER AUTORI E MATERIE DELL'ANNATA 1954

LA FIERA LETTERARIA

Anno X - N. 4

SETTIMANALE DELLE LETTERE DELLE ARTI E DELLE SCIENZE

Domenica 23 gennaio 1955

SI PUBBLICA LA DOMENICA | Direttore VINCENZO CARDARELLI | QUESTO NUMERO L. 60

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE ROMA, VIA D'ARACOELI n. 3 - Telefoni: Amministrazione 684097 - Redazione 684098 - Pubblicità: Amministrazione «La FIERA LETTERARIA» - via d'Aracoeli, n. 3 - Roma - Tariffe: Commerciali L. 150 Editoriali L. 80 al mm. - ABBONAMENTI: Annuo L. 2.700 - Semestre L. 1.400 - Trimestre L. 750 - Estero: Annuo L. 4.000 - Copia arretrata L. 100 - Spedizione in conto corrente postale (Gruppo II) - Conto corrente postale numero 1-31426

GIORNALISMO E LETTERATURA

Ancora sulla terza pagina

di FERDINANDO VIRDIA

Mi sia consentito di non condividere l'ottimismo di Enrico Falqui (veda il lettore il suo chiaro articolo ne « La Fiera » del 9 gennaio) non soltanto circa la sorte della terza pagina, ma altresì su quella che è oggi la sua funzione sia nei riguardi della cultura e dei problemi del nostro tempo, sia nei riguardi della letteratura in specie, dato e non concesso che quest'ultima possa essere considerata avulsa dal contesto della prima e dei secondi. Temo veramente che la terza pagina dei quotidiani abbia ormai fatto il suo tempo e che quello della sua abolizione non sia ormai che un problema rinviato di giorno in giorno vuoi per pigrizia, vuoi perchè una tale abolizione esigerebbe in ogni giornale alcuni sostanziali mutamenti di struttura e di impostazione tecnica alla quale la stampa italiana non è ancora preparata. Così com'è oggi, la terza pagina dei giornali non assolve più che in minima parte a quelle funzioni culturali dalle quali dipese a suo tempo il suo stesso atto di nascita. Che risale, come si sa, ai tempi del vecchio « Giornale d'Italia » bergaminiano, quando era organo a diffusione essenzialmente meridionale, il cui illuminato conservatorismo si trovò in un certo momento nella necessità di corrispondere alle esigenze di un pubblico intellettuale (esso era nato infatti come l'interprete dei medi cedi in gran parte professionistici del Sud italiano nei primi decenni dopo il raggiungimento dell'Unità) intimamente impregnato dello spirito di quell'illuminismo che fu uno dei fondamenti della cultura nel Sud. La formula ebbe non poca fortuna e venne imitata in breve giro di tempo da tutti gli altri giornali, ciascuno dei quali la conformò secondo i gusti e le tendenze del suo particolare pubblico e ambiente.

* * *

Sono innegabili le benemerenze della terza pagina nel campo della cultura e della letteratura: si deve a essa infatti se in un paese come l'Italia, dove le lettere e la cultura hanno scarsi contatti con la vita sociale, se esse (e in modo particolare le prime) uscendo da un loro compassato accademismo hanno potuto aprirsi una notevole breccia nello spirito pubblico e se quest'ultimo abbia potuto in *gran parte rinnovarsi nel gusto e nelle* idee, adeguandosi per quanto gli era possibile ad una cultura più moderna. La terza pagina inoltre, pur non coincidendo nella sua apparizione, dal punto di vista puramente cronologico, con il sorgere e l'affermarsi dell'estetica crociana, ne divenne successivamente l'espressione, sia perchè in sostanza si rese interprete del rinnovamento critico che ne seguì, sia perchè incontrandosi le esigenze tecniche del giornale con quel concetto di una liricità che racchiudeva in un breve giro di intuizioni e di illuminazioni il momento essenziale della poesia, essa favorì quella fioritura di prosa liricamente pregnante di significati e allusioni, ricca in gran parte di elementi memorialistici e autobiografici che si accordava anche con quelle ricerche di costume che rientravano anche negli interessi del giornale, in quanto commento allo svolgersi della vita quotidiana, di cui il giornale stesso è, o deve essere, lo specchio e la testimonianza; e sotto l'insegna dell'elzeviro, nel limite massimo segnato dalle due colonne d'apertura, non riapparve soltanto alla luce una nobile tradizione di memorialistica e di prosa d'arte, ma nacque addirittura una nuova saggistica nella specie di scritti critici concentrati al massimo, condotti con estremo rigore filologico documentario e stilistico e nel tempo stesso muniti di tutti quei pregi di accessibilità e di comprensibilità (bastino i nomi di un Cecchi, di un Gargiulo, di un Pancrazi, di un Praz, di un Bellonci, di un Borgese, di un Longhi, dello stesso Croce, quelli che ci vengono primi alla memoria) che appunto si richiedono a quanto appare su organi di informazione. Ma nel tempo stesso esse immettevano gli scrittori nel giornalismo, ponendoli a contatto con i problemi del mondo moderno nella loro concretezza e drammaticità nella veste di viaggiatori e di inviati speciali. Aggiungerò che la collaborazione di terza pagina è stata sino a ieri per la maggior parte degli scrittori italiani se non l'unica, certo una delle più notevoli fonti economiche, che li affrancava da secondi impieghi o da professioni dispersive o comunque estranee alla cultura.

Tuttavia se questi sono gli innegabili meriti della terza pagina, non sono mancati inconvenienti e demeriti. Anzitutto quello di offrire, specie nell'elzeviro, assai poco respiro alla scrittura: un'intera generazione vi si è chiusa e talvolta confinata anche quando sarebbe stato più utile e rispondente a vocazioni narrative più estese e concrete di svolgersi liberamente al di fuori di certi limiti che, imposti dallo spazio, si traducevano in limiti di stile e di espressione. Si aggiunga che l'elzeviro ha in certo senso alimentato pigrizie ed estetismi di un frammentismo e di un esasperato formalismo che, tutto sommato, all'infuori di alcuni casi veramente eccellenti, ha anche cresciuto non poche mediocrità. Comunque, la terza pagina ha corrisposto anche a una richiesta del pubblico, in modo particolare di quelle categorie professionistiche che, in Italia, dopo gli studi universitari, si trovano sbandate e senza guida, ma nelle quali tuttavia la cultura rappresenta un'aspirazione tuttaltro che dimenticata.

* * *

Apparentemente il panorama delle terze pagine italiane non sembra mutato sostanzialmente da quello che era dieci o quindici o venti anni or sono. Per lo meno non lo è se si guardano i grandi organi di informazione più o meno indipendenti della Penisola e delle Isole; non è mutata sostanzialmente la loro struttura, la loro impaginazione: l'elzeviro, il centro pagina dedicato in genere al servizio dell'inviato speciale, la spalla di costume o di varietà, in basso le varie note corsivi e via discorrendo. Eppure ogni giorno di più se ne avverte la gratuità, la mancanza di presa sul pubblico, la loro incapacità di offrire al lettore una guida nel campo intricato dei problemi del mondo moderno. La stessa letteratura vi ha un riflesso assai relativo e spesso sfuocato. A parte alcuni grandi giornali che conservano una collaborazione scelta e di indiscussa autorità (e si contano in tutta Italia sulla punta delle dita), tutti gli altri raccolgono un vario collettame di mediocrità e di improvvisatori al quale assai rare volte si alternano scrittori autentici, anche se di secondo piano. Ma alla maggior parte degli stessi grandi giornali manca una concezione organica della terza pagina, che accoglie spesso una collaborazione scelta col solo criterio della notorietà e prescinde quasi sempre da ogni affinità intrinseca sia sul piano della cultura sia su quello della impostazione dei problemi politici e sociali di carattere generale dai quali oggi assolutamente un giornale non potrebbe prescindere anche in questa sua parte meno direttamente politica.

Si dice questo naturalmente a proposito dei giornali che non sono di partito o che non sono ispirati da un determinato partito, anzi, direi, addirittura di tutti i giornali non marxisti (fatta eccezione di due o tre), anche se organi di partito. Dall'altra parte la situazione è ben diversa, anche se non è eccessivamente rosea: le terze pagine marxiste corrispondono in genere a un criterio di organizzazione della cultura che non è certo accettabile da coloro che non sono marxisti, ma che tuttavia fa sì che esse appaiano al lettore seriamente impegnate attorno ad alcuni problemi essenziali del mondo moderno e capaci quindi di aprire al lettore stesso la strada per una loro comprensione, sia pure da un determinato angolo di visuale; esse insomma vogliono essere quello che non sono le altre: una guida, un indirizzo. Bene o male esse si assumono il compito di portare alla cultura le vaste masse proletarie dei loro lettori sino a ieri quasi del tutto avulse dalla cultura e ve le portano prospettando i problemi della cultura al lume della loro ideologia, e al lume di quella ideologia additandone anche su un piano polemico concrete soluzioni.

* * *

Che cosa oppongono le terze pagine non marxiste alla massiccia, organizzata e spesso intelligente impostazione culturale della stampa marxista? Nulla o quasi nulla, se si esclude una polemica spesso marginale, condotta più contro gli uomini che discutendo le loro idee, e se si esclude altresì un eccletismo attraverso il quale si vorrebbe esemplare i risultati di una cultura retoricamente libera, in realtà tutta ricalcata su temi scontati, una cultura, aggiungeremo, che non è più una cultura ma solo un simulacro di essa.

E' un fatto che proprio la cultura è ormai uscita dalle terze pagine, che avevano appunto una funzione quando attorno al giornale si raccoglievano determinati ceti di lettori che oggi non sono più gli stessi perchè il giornale si rivolge a masse sempre più amorfe e indifferenti. E' significativo a questo proposito come le stesse terze pagine marxiste dimostrino stanchezza e perdite di contatto, e come il loro stesso pubblico sia incline a giudicarle (come dimostrano alcune recenti lettere di lettori a un organo comunista) con una certa severità: in questa nostra epoca essa tende a tornare verso le sue specializzazioni, ad uscire dal facile e spesso falso illuminismo, a liberarsi dall'equivoco di un'immediata accessibilità. Non che il giornale si escluda dalla cultura, ci si intenda, ma il giornalismo incomincia a rendersi conto che il suo, rispetto alla cultura, non è più un compito formativo, ma solo informativo, o, al massimo, polemico per tutto quanto concerne quelli che sono i riflessi politici della cultura stessa. Aggiungerò che gli stessi scrittori tendono oggi a disinteressarsi sempre più delle terze pagine, sia perchè è veramente chiusa l'epoca dell'elzeviro e del capitolo (e sono tuttavia d'accordo col Falqui ch'essa è stata una nobile epoca, ma ogni epoca ha il suo modo di esprimersi) ed essi aspirano oggi a un più ampio respiro così nella narrativa che nella critica, sia perchè la collaborazione di terza pagina non può più rappresentare, anche per il mutare delle esigenze connesso ai tempi, per essi quel vantaggio economico che rappresentava per il passato. La terza pagina è dunque condannata? E' difficile dirlo: è ben certo che essa deve rinnovarsi.

FERDINANDO VIRDIA

A pag. 3, 4, 5 e 6

GALLERIA
DELLA CRITICA ITALIANA

Roberto Longhi

Scritti di: FRANCESCO ARCANGELI GIORGIO BASSANI - GOFFREDO BELLONCI - ATTILIO BERTOLUCCI - GIULIANO BRIGANTI EMILIO CECCHI - GIANFRANCO CONTINI - RODOLFO PALLUCCHINI - ALESSANDRO PARRONCHI - MARIO SOLDATI - PIETRO TOESCA - LORENZA TRUCCHI *e* CARLO VOLPE

e un' Antologia di ROBERTO LONGHI

IL NUOVO ROMANZO DI ANNA BANTI

Allarme sul lago

Una materia che è stata miracolosamente riscattata dall'interno, con un dono di intelligenza e di calore artistico che, si può dire, forma il vero contraltare al giuoco sordido e mutevole delle strane vicende

★

di GIACINTO SPAGNOLETTI

C'era da indovinarlo che, rivolgendo l'attenzione ai tempi che viviamo, in modo più risoluto che nel passato, Anna Banti avrebbe ripreso in mano ed impugnato, se si può dire, come un'arma i suoi generosi sentimenti (non diciamo idee, che la cosa avrebbe un altro senso) sul tema della condizione della donna. Al punto in cui aveva lasciato, dove erano anzi rimaste a fermentare in disperata solitudine, le insofferenze e le geniali ribellioni dei suoi personaggi maggiori (la Artemisia del romanzo biografico, Lavinia di *Lavinia fuggita*, Cecilia De Gregorio de *Il Bastardo*) chiedere alla scrittrice di « fermarsi » per aver già detto troppo, significava forse sottovalutare il suo autentico fondo moralistico-sociale e dare a quei sentimenti un carattere di velleità. Chi pretende che ogni libro, ogni romanzo in ispecie, debba poter rappresentare un « nuovo » interesse per chi lo ha scritto, pena la sua nullità artistica, non ha mai capito molto della vita di uno scrittore; e stenterà quindi ad afferrare il senso dell'opera ultima della Banti: *Allarme sul lago* (edita da Mondadori nella Collana « Grandi Narratori Italiani », 1955), dove ancora una volta si parla della condizione d'inferiorità della donna, e se ne danno altre analisi e denunzie.

Come a secondare il suo gusto biografico, sono tre vite di donne – tre esistenze per dir la con la Stein – che la Banti ci presenta. E per rendere più concreto e definitivo (ognuno è costretto a mentire dalle circostanze) il lungo atto di accusa che ogni confessione riserba, l'autrice ricorre alla prima persona e allo stato di animo di *attesa della morte*, in cui vengono a trovarsi tre occasionali « compagne » – più una quarta, la cui esperienza è data come tesi aggiuntiva e di « scioglimento », alla fine del libro. La cornice non è che un espediente psicologico. Quando la Banti volle ricreare il personaggio-fantasma di Artemisia si servì dell'atmosfera tragica di Firenze al momento dell'occupazione alleata. Qui, invece, c'è la plumbea e pomeridiana scena di un albergo-ristorante sul lago, su cui incombe, dietro annuncio radiofonico, una minaccia non ben precisata di distruzione. Mentre l'albergo, in preda al caos, si vuota, le quattro donne, che non hanno alcun interesse a fuggire, si rinchiudono in una stanza e finiscono per parlare di se stesse. Qui cominciano, difatti, le tre principali narrazioni, e veniamo a conoscere la storia di Katrina, la donna nordica (« piccolina, dai tratti duri, gli occhi incavati spettrali »); di Ottorina (« la donna dal viso rosso », « compunta e seria »); e di Adele (« la più sospettosa e chiusa »). Si capisce come ognuna di queste vicende abbia al centro la figura di un uomo, il marito di ciascuna. « E' parente un marito? Qui sta il nodo della questione », dice una di loro. Questo terribile *parente* lo vedremo presto incarnarsi in altrettanti uomini dai tratti inquieti, macchinosi e incerti quanto più vorrebbero apparire semplici e vitali, circondati dall'aria densa delle proprie ambizioni, delle proprie oscure faccende, e in preda a precipitose fortune e disillusioni. Chè ognuno di essi è un fallito. Legate al loro carro con un provvisorio appiglio, mai interamente unite e mai staccate del tutto, ecco le tre protagoniste illudersi, sbattere, incappare nei guai, tormentarsi sino alla fine, senza veder risolto una volta da pari a pari il buio problema della vita coniugale; abbandonate e intontite nei propri compiti, eppure incapaci di compromettersi a fondo, però sempre in cerca di una risposta purchessia al destino che hanno accettato. « Il destino delle donne: – dice a un certo momento Ottorina – proporsi un movimento e lasciarlo stagnare nell'immobilità consuetudinaria e meccanica che ci è assegnata ». La prova della buona volontà, quindi, falli sce per Katrina, come lo sforzo dell'attesa e della « collaborazione » giunge per Ottorina al grottesco e disgustoso delitto della finta maternità; che è pure, a suo modo, un fatto eroico e cosciente di fronte alla solitudine irrimediabile e banale di Adele, la più arida e disgregata di queste tre mogli inutili.

Mogli « inutili »; si è intanto disegnata l'atmosfera persa creata dalla Banti crudelmente nel suo romanzo. Forse lei ha scelto tre casi-limite, proprio per evitare di eludere i termini della questione. E in questo sforzo, la sua fatica di narratrice poteva sconfinare nella saggistica morale, di-ventare cioè un discorso a se stante, costruito su plausibili o discutibili ragioni. Perchè ciò non accadesse, non basta va che alle tesi preordinate, e perfino anticipate (come nei dialoghi cinquecenteschi) l'autrice opponesse, impietosamente, il distacco di tutta quella parte di se stessa che guarda alla realtà; occorreva che la sua operazione morale fosse al tempo stesso verificante e nascesse dalle cose narrate, in presenza di esse. Insomma il bilico in cui si trovava il romanzo, in qualsiasi momento, era pericolosissimo. E riconoscendo tanta pericolosità, verremo a rafforzare l'efficacia dei risultati raggiunti dalla Banti. Mai forse essa si è trovata dinanzi a una materia così facile a essere distorta in un senso o nell'altro; una materia, vogliamo dirlo chiaro, di discorgione che questa assai difficile dell'arte, alle volte la pagina si accende di tristezza e di sollievo (diciamo pure commozione magica). Come nell'episodio dell'eccidio dei maiali, durante la notte in cui Ottavio decide di partire dalla campagna. Oppure si pensi al viaggio di Ottorina, al suo cosciente acquisto della finta maternità, quando è sola con Paolino. (« In gennaio cominciai a portar fuori Paolino, ci furono belle giornate di sole e io sistemavo la sua cesta su una carriola rustica: si accorgeva delle nuvole e le salutava con la manina »). Qui veramente si capisce quel che succede a un narratore quando non vuol più giustificare nulla, gli basta guardare il suo personaggio, lasciarlo vivere, e fare i gesti, pronunciare le parole che vuole. Che è un'arte assai rara. Il narratore che non si preoccupa più di niente, neppure del suo mestiere.

A proposito di mestiere, rimane da considerare – e più di uno, penso, la proporrà – la questione della lingua, dei *toni* stilistici adoperati dalla Banti, in funzione dei personaggi che raccontano. La struttura del libro imponeva, si capisce, una cautela infinita. C'era da far parlare tre distinte persone, che, realisti-

Anna Banti

si da treno; che lascia inevitabilmente alla fine le cose come stanno. I particolari più avvilenti, le crudeltà meno giustificabili della vita coniugale... Eh, sì, scorrendo sotto gli occhi con quell'indubbia freschezza che hanno le cose truci, i medesimi fatti sarebbero stati sufficienti a creare il solito morboso « clima », interrotto e punteggiato da qualche paroletta nell'orecchio, quel senso trito e inutilmente scandaloso che hanno molte inchieste d'oggi sui settimanali illustrati.

Ma sta di fatto che questa materia è stata miracolosamente riscattata dall'interno, con un dono di intelligenza e di calore artistico che da un episodio all'altro (e specie nella prima parte, di pagina in pagina), si può dire, forma il vero contraltare al giuoco sordido e mutevole delle strane vicende. Per non altra ragione che per questa, le tre donne, camente trattate, hanno tre modi di esprimersi e risorse ed effetti assai dissimili, nel colorire e nel descrivere i fatti. L'esperimento adottato per *Artemisia* (di cui c'è rimasta la mirabile analisi di Contini), era, come si espresse l'autrice, quello di « immettere nella palude bastarda dell'italiano letterario in corso, vecchie e potabilissime fonti dell'uso popolare nostrano ». Nei successivi racconti della Banti (e fino all'attuale « fase » linguistica di *Allarme sul lago*), di quell'assunto, se non erro, è venuto meno il carattere dimostrativo, e l'impegno rimane tutto affidato all'estro, cioè alla varia necessità che si presenta di volta in volta, a lei che, *da scrittrice*, si separa dalle cose che dice. La lingua è una tentazione

GIACINTO SPAGNOLETTI

(continua a pag. 2)

POETICHE IN AGITAZIONE

★

Alcuni casi di poesia: 2) Avarna, Del Bo Fortini, Sinigaglia

★

di GIANCARLO VIGORELLI

Fortini, qualche settimana fa, ha pubblicato su Comunità *una lunga nota critica sulla poesia di Mario Luzi; e, come càpita spesso, più che il giudizio sul suo odioamato coetaneo, conta quel che dice o tace di se stesso.*

Una lettura dettagliata di quella nota porterebbe troppo lontano; certo, mettere a confronto i due, sarebbe un bel pretesto per approfondire certi aspetti dell'ermetismo, non soltanto poetico, tanto in Luzi che se ne considera per una sua coerenza morale un prosecutore anche là dove da tempo non ne è più vittima (e se vittima fu, fu tra le più oneste, e consapevoli, e con tutto il meritato diritto ad esserlo), quanto in Fortini che se ne proclamò sempre l'obbiettore di coscienza anche quando di nascosto o in pubblico finì ad usarne le armi. Nè questo è un addebito polemico; è una constatazione: un fenomeno letterario (e l'ermetismo, con buona pace di tutti, fu qualche cosa di più...) vale anche per gli apporti dei suoi antagonisti.

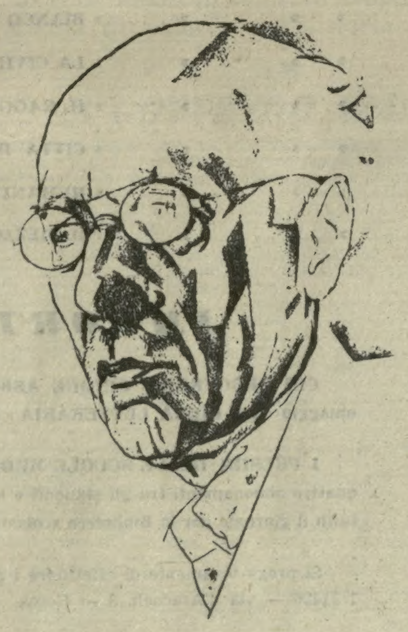
Ma, senza coinvolgere il discorso, l'esame di Una facile allegoria *mantiene tuttavia aperto un conto con l'ermetismo, non fosse altro per il tentativo che in questi versi si avverte di oltrepassarlo. Ma come? Quelle di Fortini sono diversioni, capovolgimenti, rotture; ma, a tirare le somme, come già in* Foglio di via, *la poesia non è che una « replica » alla poesia pura, all'ermetismo.*

Candida replica; e a favorire tanto candore, spesso in Fortini è la sua stessa cultura: nel senso cioè che il più delle volte la sua poesia *non è se non il rimedio alla sua* cultura, *– pausa o premio, tregua o vittoria, è un fatto che il fare poesia è per lui un dar prova che qualche filo d'erba cresce ancora anche dopo il passaggio dei vari « mostri » della cultura; ma è proprio questo suo concepire la poesia come un fiore supremo e superstite, che conferma che essa non gli viene nè come grazia nè come dono, ma bensì come una volontà ed una obbedienza culturale, ancorchè essa gli sia al tempo stesso la vacanza, l'oblìo, la fuga aerea dalla cultura. Che, per fortuna, e candore a parte, non è una fuga romantica, se la sua è, come è, una fuga che si attua con le ragioni addirittura antiromantiche (e a suo modo marxistiche) dell'Eluard di* Poésie involontaire et poésie intentionelle: « Les véri-

Dino Del Bo

GIANCARLO VIGORELLI

(Continua a pag. 2)



Fëdor Sologub

Poesia russa del Novecento

di FRANCESCO TENTORI

Si fanno, nella storia dell'anima, incontri memorabili. Uno di questi fu, in anni già lontani, il mio incontro con la poesia russa del Novecento, che avvenne nella stanza-studio di Angelo Maria Ripellino. Egli abitava allora a due passi dalla mia casa, e ci vedevamo con frequenza. I temi, e diciamo pure gli amori, le passioni, erano gli stessi per lui e per me: la pittura, la letteratura, e soprattutto la poesia. Anni di iniziazione per me, e anche per lui ancora di primo tirocinio della letteratura. Lavorava alla sua tesi sulla poesia russa del Novecento, e mi dava a saggiare le briciole del suo lavoro quotidiano, gli abbozzi delle sue versioni. Io non conoscevo che qualche riga di quei poeti, e fu emozionante il contatto col loro mondo rutilante, fastoso, malinconico. Alcuni di essi, poi tornati a incontrare, mi rimasero in cuore: Blok, Pasternàk, Esènin.

I frutti più succosi, si sa, maturano nella pazienza. Dopo oltre dieci anni dal tempo di cui parlavo, l'antico lavoro di Ripellino – profondamente rinnovato nella struttura, nell'equilibrio delle parti, nello stesso gusto col quale sono scelti i poeti, e dei poeti i testi – vede la luce in questa antologia della poesia russa del Novecento che viene ad aggiungersi alle molte già dovute al benemerito editore Guanda. Oltre cento pagine d'introduzione, oltre cinquecento di poesie di quarantadue poeti, abbellite da ventiquattro ritratti e caricature, e venti pagine di note, venti di profili biografici, sei di bibliografia, fanno del libro un'opera monumentale, essenziale, unica – che io sappia –, ma che allo stesso tempo è eccezionalmente maneggevole, avvincente, simpatica. La simpatia nasce dal carattere particolare della introduzione, e dalla qualità delle versioni poetiche. Non ho alcuna autorità per parlare di queste, essendo lingua e letteratura russe estranee al mio campo di lavoro; posso soltanto dire, da lettore di poesia, che il loro tono è più che dignitoso: costantemente alto e acceso. Dell'introduzione invece dirò il grande pregio, che è la sua concretezza. In essa, finalmente, le figure dei poeti si muovono vive, vere; non sono simboli, nè allusioni, nè immagini metafisiche, nè entità; ma i ritratti degli uomini che fecero quella poesia. E' la loro storia vera, veemente e malinconica, mai la loro storia emblematica, che vi si legge. Se simbolo c'è, esso scaturisce spontaneo, inevitabile, dai fatti, dalla storia; non è mai volontario nè costruito.

Sperando che possa in qualche modo servire al lettore non abbastanza familiarizzato con la poesia russa, in gran parte ignota o mal conosciuta, seguirò nelle linee essenziali l'introduzione. Essa prende le mosse da Vladimir Solov'ev, precursore del simbolismo, il cui accento visionario e cosmico e i sui miti dell'Eterno Femminino e della Sposa Eterna anticipano Blok e il suo celeste e ardente misticismo. Quella di Solov'ev è una poesia di visioni e di presagi, dove però s'insinua una tendenza all'umorismo e a un grottesco shakespeariano, la tendenza alla derisione della figura del mistico, che preludono ancora a Blok e alla sua lirica divisa tra il sogno e l'ironia.

Osserverò che, alla fine dell'Ottocento, la situazione della poesia russa è stranamente simile a quella della poesia spagnola di quegli anni: mentre presta ancora un pigro orecchio alla voce fioca e impoetica di un Nadson (in Spagna erano un Campoamor, un Núñez de Arce), essa viene sconvolta e sollevata in un'aria diversa, restituita a se stessa, dal movimento simbolista; che in Spagna si chiamò modernismo, e fu soprattutto un uomo, il nicaraguense Rubén Darío. In dieci anni il simbolismo russo sopraffece lo scherno dei critici dall'orecchio male avvezzo, fondò riviste, dominò la scena letteraria. Ispirato, specie nelle soluzioni tecniche, al decadentismo occidentale, Solov'ev scoprì tuttavia nel suo spirito russo e nella vita del suo paese i motivi e i temi del pessimismo e del tedio, ai quali reagì con la invenzione di un mondo irreale e neoroman-

FRANCESCO TENTORI

(Continua a pag. 2)

Vladimir Majakovskij

GALLERIA DELLA CRITICA ITALIANA

ROBERTO LONGHI

E' COSI' FORTE CRITICO PERCHE' E' COSI' ARTISTA

★

Le virtù d'uno stile

★

Singolare, che le virtù d'uno stile come quello di Longhi, che brucia e si consuma tutto nella rivelazione critica, non abbiano ottenuto preciso rilievo nelle storie della letteratura

★

di EMILIO CECCHI

*Resterà sempre fra i più bei ricordi della nostra giovinezza, quando sull'*Arte *del vecchio Venturi e sulla* Voce *di Prezzolini, si lessero i primi scritti di Roberto Longhi. Fuorché nella cerchia universitaria, il nome e la persona erano si può dire sconosciuti. E da ciò, non saprei come e perché, si acuiva la sorpresa di quella splendida rivelazione letteraria. A parte una quantità di recensioni e altre cose minori, si trattava dello studio, rimasto fondamentale, che dopo più di dieci anni diventò il famoso volume su* Piero della Francesca. *E si trattava dei grandi saggi sul* Borgianni, *sul* Preti, *sul* «Battistello», *ecc.; con i quali veniva a riaprirsi la questione del nostro Seicento.*

Era senza dubbio una questione importante, vivificata dalla immensa erudizione del Longhi, e dalla scoperta e testimonianza d'opere fino allora restate ignote o con un'attribuzione erronea. Ma direi che, alla fine dei conti, il Longhi come scrittore ci aveva colpiti e conquistati più che, come pittori, non fossero riusciti il Preti, il Borgianni e il «Battistello». Anche qualche altro studioso avrebbe saputo investigare e sollecitare i vecchi testi, con non minore industria e scaltrezza. Nella penombra delle sagrestie, nei malinconici depositi delle grandi pinacoteche, e sotto alle croste di polvere delle quadrerie provinciali: malgrado le deturpazioni del tempo e di restauratori iconoclasti, avrebbe potuto riscoprire la vera fisionomia di tanti dipinti misconosciuti. Ma nelle sue ricerche e rivendicazioni, non sarebbe stato seguìto che da un piccolo gruppo di specialisti. Con il Longhi, la cosà andò in un modo del tutto diverso. E l'avvenimento critico e i nuovi acquisti alla storia dell'arte pittorica, per ingenti che in sé e per sé fossero, risultarono inferiori all'avvenimento stilistico.

In un excursus *bibliografico di parecchi anni dopo, riandando le vicende del saggio su* Piero della Francesca, *ch'era stato dettato, ricordiamolo, nel 1913, il Longhi ebbe di passaggio a notare che, sul primo, «il saggio non ottenne troppo buona stampa, anche per ragioni di difficoltà di lettura». Non c'è dubbio che difficoltà e sordità di cotesto genere ce ne saranno state nell'ambiente accademico; il quale, del resto, tanto in Italia che fuori, non tardò eccessivamente a convincersi alla geniale tesi longhiana, della formazione della pittura veneta su quella sintesi prospettica di forma-colore ch'è alla base dell'arte di Piero della Francesca. Ma quanto a una diversa e più numerosa categoria di lettori, l'effetto su di essi del saggio su Piero, e degli altri saggi giovanili d'argomento seicentesco, non ebbe nulla di «difficoltoso». Basti pensare all'immediato profluvio degli imitatori. E si potrebbe più propriamente chiamarlo un effetto magnetico e quasi intossicante.*

E' però tutt'altro che facile indicare il segreto di cotesta attrazione che, sono ormai quarantanni, emana dallo stile di qualsiasi fuggevole pagina di Longhi. Chi volesse fare l'analisi chimica di tale stile, audace e sprezzante nel movimento, quanto laborioso e composito nella materia verbale, avrebbe da citarne di autori, antichi e moderni, nostrani e forestieri. Perché l'esperienza e l'erudizione letteraria di Longhi non è meno cospicua di quella che specificamente pertiene alle nostre arti figurative; se non forse un po' meno per ciò che riguarda l'antichità classica.

Un imprestito talmente sconfinato e spregiudicato, dagli autori di qualsiasi tempo e civiltà, sarebbe inaccettabile, anzi inconcepibile, da parte di chi avesse da esprimere un proprio mondo fantastico; come lo scrittore di romanzi, di novelle o «prose d'arte». Ma la vocazione e il compito di Longhi sono cosa assai differente da questa. Longhi ha da introdurci in certi mondi pittorici che già esistono in sé e per se stessi. Deve farceli realizzare più esattamente e più intensamente di come fosse riuscito a tanti altri critici e storici che lo precedettero. La materia verbale ch'egli consuma, nel processo di tali evocazioni e realizzazioni, può avere un'origine impura quanto si vuole. Può essere stata estratta dalle più strane miniere, dalle più eterogenee stratificazioni della cultura e del gusto. Può esasperarsi fino al barocco, al grottesco. Giuocare su romantiche capricciosità. Tutto ciò ha scarsa importanza; perché a tale materia, nonostante la bellezza di cui essa s'accende, una volta che sia morsa dal fuoco di questo stile, in definitiva non compete che una funzione mediata, strumentale.

Direi quasi ch'essa ha la funzione della cosidetta «materia di supporto», indispensabile in talune operazioni chimiche. E' ovvio, da un certo punto di vista, che ciò che sopratutto conta è il risultato di coteste operazioni: ch'è poi la scoperta e la conoscenza di qualche nuovo vero. Difatti, la magìa, l'illusionismo e mitologismo, la stregoneria evocativa, nelle pagine di Longhi, concludono sempre con la formulazione d'una realtà (l'essenza d'una particolare opera d'arte, o di tutta una personalità artistica), così positiva e concreta che sembra fissata in termini scientifici. Ma Longhi è così forte critico e storico, proprio perché è anche così artista.

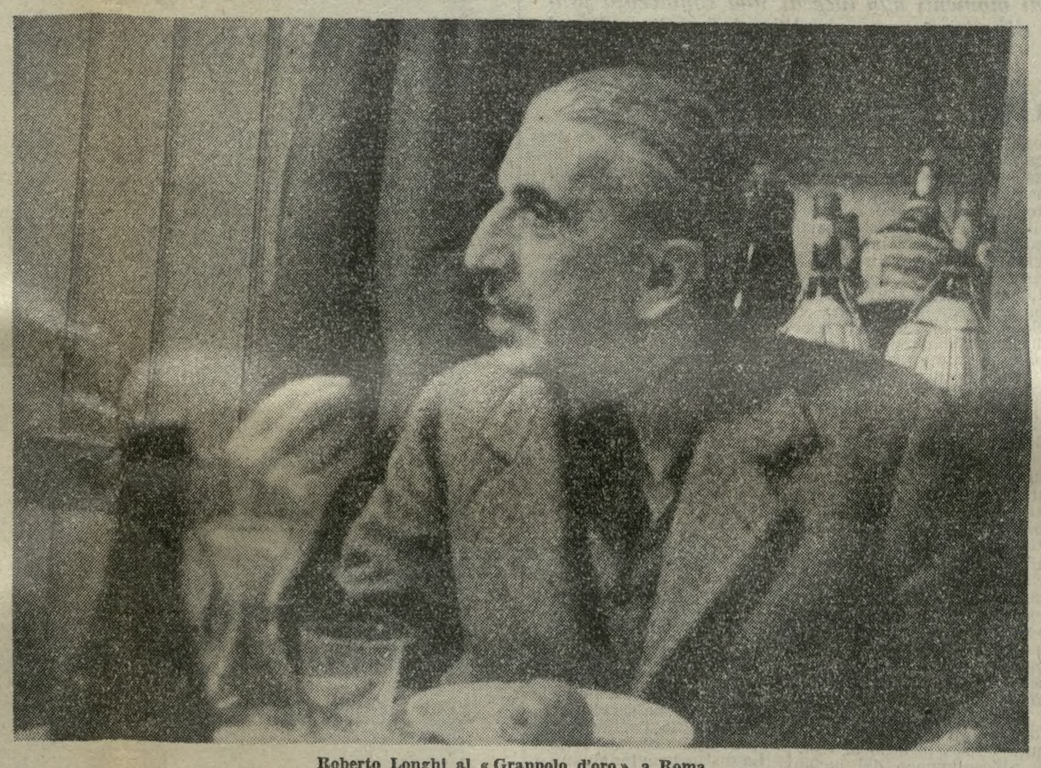
Approssimativamente, si potrebbe parlare, per il suo, d'uno di quegli stili a molteplici dimensioni e sfaccettature, dei quali il Sainte-Beuve dette uno dei primi esempi moderni. All'epoca e nella personalità del Sainte-Beuve, se il gusto era più cauto d'oggi, le inibizioni tradizionali erano più rigorose. Cosicchè l'accusavano di servirsi d'una forma rotta, disossata, allotropica, equivoca, infida; che frattanto ugualmente riusciva a passare per la cruna d'un ago, e a lievitare e spaziare come il tappeto delle Mille e una notte.

Il Longhi non ama le postulazioni teoriche. E non dialettizza i mutamenti formali in qualche astratto schematismo; tanto più che la sua sconfinata e minuziosa erudizione, gli consente di rintracciare e cogliere, nel documento vissuto, scritto, oltre che nel documento dipinto, l'attualità degli incontri e contatti delle singole personalità artistiche e delle scuole. Né per conto mio lo prediligo in qualche trascrizione più distesa e deliberatamente poetizzata: come per esempio nella pagina, mirabile, sulla Madonna di Sinigallia; *dove nella preziosità di tante notazioni, il suo tratto è meno libero, e può far pensare alle equivalenze immaginative escogitate da un Walter Pater di oggi.*

A mio vedere, la sua forza più cruda e più specifica e rivelatrice, è dove egli s'impegna insieme al lettore in una sorta d'interna mimesi dell'opera d'arte; realizzando l'opera nell'organismo delle sensazioni liriche e dei segni che la costituiscono; vivendola, per dir così, nell'«interno della partitura». La sua frase accompagna la linea di un contorno e risponde alle sue varie tensioni, fermenta nella granulazione d'un impasto coloristico; non per un procedimento descrittivo e didascalico, ma come per un'immediata innervazione ed immedesimazione nelle forze e nei valori espressivi. La quale immedesimazione si produce, fra l'altro, attraverso un gusto così saturo d'esperienze dell'arte moderna, che quando il Longhi parla d'un capolavoro di sei o sette secoli fa, è come se esso stesse appeso fraternamente e luminosamente accanto a un capolavoro d'oggi. Si capisce che i primi che cominciarono ad intendere Longhi avessero la strabiliante impressione che le opere d'arte di cui egli parlava erano assolutamente nuove, e ch'essi le vedevano allora per la prima volta. Longhi aperse gli occhi a un'intiera generazione di studiosi e amatori d'arte. Vennero poi, come inevitabile, breviari espressamente composti per insegnare come si guarda una pittura. (Ma fecero l'effetto degli occhiali neri).

Singolare, che le virtù d'uno stile come questo, che brucia e si consuma tutto nella rivelazione critica, mentre sono tanto largamente ammirate e imitate, non abbiano ancora ottenuto preciso rilievo nelle storie della nostra letteratura (che del resto tacciono sui meriti, d'altronde diversi e minori, d'un Lomazzo, d'un Milizia, d'un Lanzi): si dice per dire come, in certi settori, siano tenaci la superstizione dei generi letterari, il conformismo accademico, e altri pregiudizi.

EMILIO CECCHI



Roberto Longhi al «Grappolo d'oro», a Roma

L'itinerario del prosatore

Talvolta mi sorprendo a pensare se quello che degli scrittori d'oggi diranno i posteri, non sarà che essi potevano, solo che avessero fatto un uso giudizioso del telefono, fruire della conversazione quotidiana di Longhi, di Cecchi, di Bacchelli

★

di GIANFRANCO CONTINI

E' facile prevedere l'importanza primaria che sarà assegnata a Roberto Longhi in una sede tuttavia non esistente se non sotto forma di incoati abbozzi mentali: la storia della letteratura italiana in questo secolo. Il tardato riconoscimento ha la stessa ragione che costituisce ostacolo a una plenaria redazione di quella storia: il fondamento, diciamolo pure in francese, esclusivamente bellettristico su cui posano quegli abbozzi e frammenti, impliciti per ora soprattutto in antologie. Appare ben chiaro, invece, che un'area ragguardevole, se non addirittura la più cospicua, vi toccherà agli scrittori «in funzione d'altro», ai galileiani (e perchè la metafora non risulti impertinente, si calcoli pure quanto, nella lettera, anche di ornativo e illusionistico pertiene all'eponimo dei «funzionali», prenunziando certi svolgimenti meramente estetici della prosa scientifica): senza aprirne qui il canone, basterà accennare a quello che di autobiografico pare immanere nella giustificazione crociana delle espressioni non liriche, e insomma della dignità della prosa, suggerendo un parallelo, che converrebbe forse indagare, tra la curva dell'evoluzione mentale e il tracciato del progresso di scrittore. Pagine di Longhi, dal *Piero della Francesca*, sono presenti, e ciò torna a merito di Falqui e Vittorini, solo nella loro bella e non sostituita antologia di *Scrittori Nuovi (1930)*. Non sostituita, o per dir meglio sopraggiunta da crestomazie fatte per «generi»: e tra esse quella dedicata alla prosa d'arte, *Capitoli*, pure dello stesso Falqui, non ha posto per Longhi. Evidentemente il contenuto tecnico e l'ascrizione a una verità non fittizia sono sufficienti a espungere uno dei due o tre massimi prosatori d'arte, e in particolare a separarlo dai suoi vicini e affini di stile. La intenzione formale che li accomuna è precisamente in quell'alternativa o concerto di *Dichtung* e *Wahrheit* che dà un senso drammatico (se il vocabolo non vada inteso quale esagitazione) alla carriera di Longhi.

Vista da parte letteraria, essa ha per vicini e affini, naturalmente, gli uomini della *Ronda*, e s'intenda qualcuno dei maggiori: Cecchi, Bacchelli (ciò valga per il Bacchelli attorno alla *Ruota del tempo*). Ma non andrebbero trascurati nemmeno altri nomi: taluni settori più accesi, fra *Vita Artistica* e *Officina ferrarese*, svolgono i moduli che sono esclusivi, cioè fenomenici, irrazionali, nel Barilli più degno di memoria; e il dialogo fra i due pittori, nei *Fatti di Masolino e di Masaccio*, o l'altro fra Caravaggio e Tiepolo *(Paragone*, 23), rammenta, per la cornice del «genere», il dialogo fra Giotto e Cimabue inventato dal miglior Baldini. Parentela tanto ovvia che la assenza dalla *Ronda* proprio di così eminente rondista ad honorem potè sembrare paradossale, o casuale, e la simbiosi con Cecchi, nella gestione di *Vita Artistica* e *Pinacotheca* (1927-29), un pronto rimedio alla lacuna; accade perfino che Longhi si scusi di quell'assenza allegando i viaggi per tanta parte d'Europa ad accumulare il famoso schedario. Diciamo pure che, se per qualche aspetto la *Ronda* parve una discesa e un inveramento del culto formale dannunziano nella sincera umiltà della vita di tutt'i giorni, l'omaggio alla componente di verità è abbastanza costitutivo precisamente in Cecchi e in Bacchelli: in Cecchi, visceralmente critico, e s'interpreti anche critico della natura quand'è scrittore in proprio; in Bacchelli, apparentemente il meno distante dalla figura sociologica tradizionale del produttore di letteratura, così da ingannare, proprio lì, sulla sua sostanza di indefatigato sperimentatore intellettuale che non teme, addirittura, la parte di scrittore «a tesi». Con Cecchi le affinità si fanno, o sembra, senz'altro stringenti: il tumultuoso romanticismo giovanile gradualmente soluto, la ricostruzione drammatica e mimetica dei mondi immaginari, come tema proprio, la critica come «equivalente» stilistico della emozione letteraria, il trasferimento di tale procedimento visivo precisamente alla sfera del figurale che le sembrerebbe natia, l'elaborazione di un linguaggio lucente ed elusivo anche nei giunti più comunicativi e pratici. Tolta, e va bene che sarebbe già molto, la nascita letteraria e il trasporto al figurativo, detratto quanto è specifico di Cecchi, lo stile come carne e incantesimo dell'orlore primordiale, la connivenza certo è copiosa: e sulle pagine di quelle due riviste così prossime alla *Ronda* la partita stilistica di dare e avere; pure nella distinzione tra il formalista e il naturalista, è serrata (supponiamo, come fece una volta Longhi, che le tele degli impressionisti non fossero firmate...).

Tuttavia, occorrerà non farsi illudere da questa vicinanza, se, nonchè il seguito, ma neppure le origini le sono molto congruenti. Vociani tutt'e tre, Longhi fu il solo a essere vociano con inclinazione lacerbiana e in un'accezione futuristica del tutto aliena da Cecchi e da Bacchelli: tanto che la sua contumacia dal cosidetto conservatismo illuminato della *Ronda* finisce per risultare anche un po' troppo razionabile. «Movimento», scriverà del futurismo nel *Carlo Carrà* (1937), «dove, si voglia o no, s'incontrarono per qualche anno o per qualche mese, insieme ai più memorabili cretini, parecchi ingegni di prima classe»; e segue la giustificazione di quella polemica contro il conformismo e l'accademia. Ora la fase antichissima di Longhi, quella che si vorrebbe chiamare di «Roberto E.» (dalla firma «Roberto E. Longhi» apposta alla prima apparizione nella *Voce*, 26 settembre 1912), non induge solo all'espressionismo nel giro lessicale-fantastico *(I pittori futuristi*, 10 aprile 1913: «La cupola non è più la gelida e sennata calotta, coperchiata sulla chiesa après coup, ma si esprime e s'inarca fuori dei fianchi pressi, come dalle labbra strizzate di una ferita larga e profonda esce un fiotto di sangue velare e cupolato»), ma in elementi singoli di grammatica o vernacola o comunque non legalitaria (nelle prime recensioni: «agevolezza pennellaia» e «fantasticheria sentimentale soggettaia», «forzosa e stabilmente», «il letterato invincibilmente Fromentin», «scriver pittore»). Si noti, frattanto: quel poco o molto di vernacolare che s'incastona costi ha un piglio forzoso di provinciale (Soffici) o di meteco (Jahier, lo stesso Prezzolini) che stacca molto dai più tardi idiotismi di nobiltà insomma manzoniana (sia pure d'un Manzoni sciacquato nell'Arno, o nell'Affrico, di Emilio Cecchi), «sur» innanzi a *u*, «veggo», «doventare», «stiacciato». Con ciò, non è detto che quell'infanzia sia poi rinnegata: il pezzo sulle due Lise, negli schemi del paradosso prezzoliniano e delle litanie di Jahier (13 gennaio 1914), e cioè, per chi non l'avesse letto, la sconfitta della *Gioconda* «versus Renoir», è il primo dei grandi pezzi polemici di Longhi (da confrontare con le pagine di Cecchi su Byron e Scott, nella *Storia della letteratura inglese*), l'antenato delle famigerate eversioni di Tintoretto, Tiepolo, Canova nel *Viatico*. Agli effetti stilistici, peraltro, è infinitamente più rilevante lo impasto e propriamente il *collage* che insorgono, o risorgono, ogni volta che Longhi celebri qualcuno dei contemporanei più diletti, Carrà, Maccari, quasi stagionando di scaltrezza il 1914. E a codesta grammatica che tema teorico risponde? La prima rassegna elogia il non estetismo, la sconfessione della forma- ornato che è il Pater. E il primo saggio importante, su Mattia Preti (9 ottobre 1913), reca il sottotitolo di «Critica figurativa pura».

Leggiamo quest'incunabulo con senno retrospettivo, e anzi, posto che la circostanza non consente massicce iterazioni di analisi, proiettiamo a ritroso su questo scritto i documenti che porge il progresso dell'autore. Naturalmente, l'assunto generale è ancora carico di pura visibilità; ma la formula riassuntiva, quella della composizione secondo la diagonale del cubo, denuncia a ogni modo nascita gnoseologica e plastica, fuori del pomerio letterario. Si sa che Longhi indulgerà sempre meno a formule di tipo teoretico, anche dove lo urga la necessità di dichiarare il «lume» di Caravaggio, la fenomenicità dei realisti, l'«unione di Stefano: compendi come «sintesi prospettica di forme-colore» (riferita a Piero della Francesca) o «largo cromatico» (riferito al momento veneto che culmina nell'*Assunta* di Tiziano) appartengono quasi solo agli inizi del suo curriculo, e se nel *Piero* gli torna comodo, a coronamento di un'esposizione quasi ardua, ripetere quel concentrato, può farlo tra virgolette, alludendo così allo scritto giovanile *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (del 1913, ma pubblicato nell'*Arte* del 1914). Quegli universali, insomma, nella sua vocazione di conoscitore o, se ciò sembrasse limitativo, di lettore («condotto dalla mia conformazione mentale», si definisce nella prolusione bolognese del 1934, «ad un amore per la lettura diretta dell'opera come documento parlante»), Longhi li ha sempre letti, fin dai primordi, non *post rem*, né tanto meno *ante rem*, ma *in re*; e lo si chiami pure nominalista, se questo voglia significare la sua ascrizione al carattere più vivace, ma non il più incontrastato, sperimentale e appunto galileiano, della cultura moderna.

Queste premesse occorrevano perchè, avendosi a fornire un magro specimine di apparente impressionismo nel *Preti* — quasi un brano di Barilli intellettualizzato —, si fosse indotti senz'indugio a leggerlo per il verso giusto: «Chi dimentica infatti i bozzetti per la *Peste di Napoli*? Quell'incrociarsi fatale ed aguzzo di membra (e questa carica e divaricazione pare del Cardarelli avanti lettera), dall'ampiezza stracca dell'angolo ottuso all'incuneo dell'acuto, quell'arretrarsi e quel franar corrisposto di membra vive a scalarsi con membra morte, quell'estrema rastremazione sicura, quell'entasi sublime, quella variazione armonica del quadrante umano, che nell'alternazione di luci e d'ombre pezzate di toni compositi opachi di giallobruno, di bitumi, di cruori spenti, di verdi ricotti, di ceneri sparse, si compongono in un'armonia pittorica suprema?».

A farlo, del resto, intendere per il verso giusto provvedeva l'autore stesso, dichiarando che, per «la generale trasfigurazione della materia in materia pittorica», agisce nel particolare realistico «l'efficacia lirica elementare delle forme semplici della natura», e così: «Al gioco crestato di alcune pieghe emergenti dall'ombra in un panneggio dà la struttura madida e scintillante lontana del ghiacciaio rosa ed argento», eccetera, eccetera. Siamo al tempo del *Kipling* e del *Pascoli* di Cecchi, si capisce, ma il lettore è avvertito (com'era avvertito, e magari in modi un po' primitivi, del valore di astrazione su infiniti reali che detiene la scomposizione o la curva di un futurista): il reale sarà addotto per metafora dei valori formali, e le apparenti «trascrizioni» o «traduzioni», che rapiranno il fedele di Longhi, saranno un adempimento storico dell'esperienza figurativa pura, una sorta, si dirà più tardi in critica letteraria, e ad altro effetto, di correlativo oggettivo.

Adempimento provvisorio e momentaneo; ma proprio quando di aspetto più labile e caduco, insostituibile nel diario interno dello sperimentatore. I grandi pezzi di colore alto saranno correlativi oggettivi in elaborazione magnanima. Però l'autore dimette qualche volta il tentativo di irrigidimento e congelamento, e preferisce consegnare, come più affidanti, effati più inconditi e immediati. Nel *Carlo Braccesco* (1942), per esempio, dovendo definire l'*Annunciata* del Louvre, trascrive pari pari gli appunti del 1920, «vecchie spuntature d'impressione immediata» («Apparizione d'oro e di avana, azzurro e grigio. Le carni lievemente aduste; quasi un sospetto di meticciato. Sui visi più chiari le ombre ardesia», eccetera). Spuntature, è detto, «tra Fromentin e Baudelaire»; e proprio su Fromentin, con lode competente della procedura descrittiva, verteva una recensione di «Roberto E.», compagna al Pater. Parimenti, la seconda edizione del *Piero* (1942-46) riporta tra virgolette il «logografo verbale troppo romantico», ma frattanto non inadeguato, che dà l'effetto della *Vittoria di Costantino su Massenzio;* e per avventura è proprio il passo («Lenta irrigazione sicura delle praterie della pittura. Stesura immane di cavalli e d'uomini, nello stiacciato, quasi senza aggetto, del colore. Scorci ribaditi, petti appianati, ginocchia fratte, zoccoli torniti, profili deretani a perfetto semicerchio», eccetera) che apre la scelta di *Scrittori nuovi*, in attestato d'una preferenza o interpretazione impressionistica ingenua, per quanto comprensibile al 1930. Di lì, nondimeno, io vorrei specillare, come credo direbbe Longhi, l'apostrofe allo (vedi *agudeza!*) «stendardo vittorioso dello sconfitto: stendardo senza il quale penso che la Famiglia Pesaro non avrebbe avuto bandiera — nell'arte: lance senza le quali i lanceri di Breda, sarebbero, credo, ancora disarmati — nella pittura». Proprio il segnale proverbialmente emotivo è adoperato a indicare la portata storica, seriale, dell'iniziativa creatrice. Che si tratta del solo schema dell'emotività, è tanto vero che, accanto a quest'adibizione critico-temporale, se ne trova un'altra che in Longhi non potrà certo prendersi per sentimentale-immediata: essa designa, in chiave letteraria (ungarettiana), una particolare morbidezza formale («Tiziano, ape cromatica...», *Calepino veneziano*, XI).

E torniamo sul *Mattia Preti*. Lascio che anche questo saggio si fonda sopra un nuovo catalogo attributivo (cf. *Proporzioni*, I 60). Tuttavia la andatura vi è pienamente descrittiva e interpretativa, quasi che le risultanze filologiche fossero un mero precedente servile. Ciò però non accade già più nei saggi successivi dell'*Arte*, e vertenti su Piero e sui pittori caravaggeschi. Nella situazione del *Mattia Preti*, e anzi con maggior rigore per la sicurezza di quasi tutto il catalogo, si trova fino a un certo segno la grande monografia su Piero (1928): fino a un certo segno, perchè la sua portata più rilevante è, precisameate sulla traccia di quell'intervento giovanile, nella localizzazione ideale del maestro. Ma l'insieme dell'opera di Longhi attua in misura estrema e rigorosa la famosa *identità di giudizio esistenziale e giudizio di valore*: sono giudizi di valore sotto forma di rappresentazioni seriali integrate o restaurate. E' un'istituzione in tutto aliena e remota dallo schema del saggio critico in letteratura, e perciò mancano, oltre la citata, le monografie da potergli mettere in parallelo, essendo scritti fondamentali come *Officina ferrarese*, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, *Giudizio sul Duecento* o il recente *Frammento siciliano* grandi «recensioni» filologiche di mostre che proponevano, precisamente, saggi di serie. Si dice filologiche, e bisogna intendersi. La prolusione *(Momenti della pittura bolognese*, nell'*Archiginnasio*, XXX) parla chiaro delle «divinazioni» dell'attribuzionismo, fosse magari per denunciarle «qualche volta precipitevoli»; e un passo di *Precisioni nelle Gallerie italiane* (1928, e prima in *Vita Artistica)* illumina sulla natura intensamente intuitiva, se non si voglia dire mistica, dell'operazione («il modo con cui il critico giunge alla verità è una forma così misteriosa di intimazione spirituale, che qualora la si volesse presentare così come avviene, senza ambage, non si sarebbe intesi, nè creduti. Si è costretti, allora, a presentare come gradus ad veritatem quegli elementi che si vengono, per via di scienza, accumulando alla superficie, come controllo di una convinzione acquistata per via molto più sottorranea»).

GIANFRANCO CONTINI

(Continua a pag. 8)

Longhi al mare nel 1936

SCANDALIZZO' LA CERCHIA UNIVERSITARIA

★

Il suo esordio

di PIETRO TOESCA

Indipendente e anche ribelle, sino a scandalizzare la cerchia universitaria col preferire la «Lisa» di Renoir a quella di Leonardo, era venuto formandosi nel segreto di liberi studi che l'Università di Torino ancora consentiva, frequentando ogni letteratura quanto, ma più decisamente, ogni forma dell'arte. E quando fu al valico obbligato di presentare una tesi non ebbe dubbi, scelse la via che percorre altamente.

Si era trovato dinanzi all'indicazione di un sentiero aspro che avrebbe potuto esercitare la pazienza più che altre qualità di altri minori compagni: lo avrebbe portato a ricercare la storia, l'archeologia e qualche segno della vita antica nei vecchi castelli del Monferrato, a lui ben noto; e volle provarlo, ma non gli piacque che per le belle colline e i buoni vini delle Langhe. Altro gli bisognava: e fu la sua tesi sul Caravaggio. Fu, tra la solita folla dei lavori scolastici, la rivelazione del suo temperamento. Vi urgeva, pur tra incertezze, il bisogno della ricerca e della precisione, poi sempre in lui insistente; ma più ammirevole, e da commuovere il lettore, vi era il senso vivo dell'arte, e la parola che l'esprimeva: senso non generico ma che afferrava nella forma pittorica l'intimo della creazione; parola già allora densa di significato e di suggestioni.

PIETRO TOESCA

LO SVOLGIMENTO DELL'ARTE ITALIANA, DOPO GLI STUDI DI LONGHI

★

Ha scoperto un nuovo mondo figurativo

Sono persuaso che il miglior modo di onorare Roberto Longhi sia di mostrare che il rinnovamento della «scala di valori» nella storia dell'arte si deve sopratutto a lui

★

di GOFFREDO BELLONCI

Caro Direttore,

La diversità di una storia dell'arte al 1914 da quella che oggi ogni uomo di cultura può leggere in nuovi libri o, meglio ancora, nella propria intelligenza, è tale che tra l'una e l'altra ci sembra sia stato scoperto un nuovo mondo figurativo.

Allora, lo svolgimento della pittura era tuttavia tracciato, almeno in parte, sulla falsariga del Vasari: *ad quem* da Giotto al Brunelleschi a Masaccio, a Raffaello e a Michelangelo, e poi *a quo*, dal Rinascimento al manierismo al barocco e all'ultima decadenza dell'Ottocento, con la supremazia dei toscani non insidiata dalla riconosciuta grandezza dei veneti.

Ora, quella storia ci pare assai più varia di scuole, di influssi, di forme, di artisti; e vi hanno nuovo risalto pittori sino ai primi anni di questo secolo o mal conosciuti o sconosciuti affatto.

I giovani oggi la studiano sotto i segni (mi sia concesso dir così) di Piero della Francesca e del Caravaggio. Sono persuaso che il miglior modo di onorare Roberto Longhi sia proprio questo, di mostrare che il rinnovamento della «scala di valori» nella storia dell'arte si deve sopratutto a lui; e vorrei avere il tempo e la specifica dottrina necessari a un così arduo tema.

Basterà accennare alle più importanti ricerche del Longhi: per esempio su Giotto e i giotteschi senza tuttavia indugiare sui numerosi pittori medievali da lui messi in nuova luce; ricordare il saggio su Stefano che ci fece meglio conoscere, appunto in confronto di Giotto, la originalità di questo artista di delicatissima sensibilità tonale; o gli articoli come quelli su Giusto dei Menabuoi e sui pittori veneti e lombardi che credevano di parlare il linguaggio giottesco mentre in realtà lo traducevano in un diverso linguaggio figurativo formatosi nel settentrione. Il Longhi ha, si può dire, rivelata una cultura e una tradizione artistica settentrionali che si giovarono della scultura romanica, della pittura veneto-bizantina, e degli influssi d'oltre confine, dei paesi germanici e della Francia; e che contaminarono, nelle miniature nei quadri e negli affreschi il più risentito naturalismo con il più cavalleresco idealismo. I bolognesi Simone, Vitale, e Jacopo (ma specialmente Vitale) hanno ora nella storia dell'arte una importanza che nessuno aveva prima riconosciuto. E il Longhi che rivendicò a Vitale gli affreschi di Udine prima che i documenti trovati negli archivi li provassero suoi, cercò gli influssi di quest'arte di qua dell'Appennino, sino nel Trionfo della Morte di Pisa.

Ho conosciuto Roberto Longhi, quando un più attento studio della nostra storia letteraria mi persuadeva che il settentrione, la Toscana e il Mezzogiorno avevano avuto diversità di cultura, di tradizione e di linguaggi artistici. «Tra l'altro nella Lombardia e nel Veneto provenzali e francesi erano di casa, partecipavano di quella cultura; ma non in Toscana e nemmeno nel Mezzogiorno dove le letterature provenzale e francese erano pur conosciute e imitate, come straniere.) Mi sembrava, per esempio, che Jacopone da Todi fosse cresciuto alla cultura settentrionale poichè il linguaggio poetico delle sue prime laudi era quello di Uguccione da Lodi e di Giacomino da Verona, rudemente realistico; e che d'altra parte la prosa del Boccaccio si fosse formata a Napoli sull'esempio della prosa latina di quella regia cancelleria. Scoprivo insomma un realismo, un naturalismo settentrionale che si manifestava anche nel Bandello sebbene egli si fosse proposto di mutare il Boccaccio. Il concetto di Rinascimento quale aveva dichiarato il Burckardt mi sembrava astratto. Era necessaria una conoscenza più concreta dell'arte e della letteratura per meglio conoscere quei secoli e per scoprire nella seconda metà del Cinquecento il rinnovamento dei linguaggi artistico che prima è del Tasso e di certi prosatori anticlassici.

Le scoperte e le conclusioni del Longhi, giustificavano queste ricerche. Il Rinascimento nelle sue analisi si disciogliava in scuole e forme diverse: vivo ancora il gotico nei suoi moduli internazionali di cui il Longhi mostrava l'inventore nel grande Matteo da Viterbo, e nati allora il realismo prospettico di Masaccio e la sintesi prospettica di forma - colore di Piero della Francesca. Definendo per confronto e per contrasto questi pittori, la diversa originalità di Masolino e di Masaccio si mostrò talvolta in uno stesso quadro, in uno stesso affresco; e Piero si alzò gigante sulla storia pittorica di quei secoli a rappresentare le cose e le creature in una luce diffusa che si rapprende nei loro colori creando una prospettiva e una geometria di forme. Nel famoso fondamentale saggio del Longhi, Piero si contrappone alla pittura toscana e diventa maestro dei veneti e degli stessi ferraresi. D'altra parte il Longhi metteva in nuova luce pittori in apparenza estrosi e stravaganti, in sostanza novatori quale Amico Aspertini; e rivendicava la originalità della pittura ferrarese facendoci meglio conoscere il Tura il Cossa il Dossi e mostrandoci in Ercole de Roberti uno dei sommi artisti italiani.

Non c'è pittore, e potrei dire opera d'arte che sia rimasta nel suo giudizio quale era; e quelli stessi che hanno voluto confutare le sue conclusioni, ed egli quando le ha corrette o mutate, non hanno potuto restaurare puramente e semplicemente il giudizio vecchio, tradizionale. Le pagine sulla

GOFFREDO BELLONCI

(Continua a pag. 6)

LE SUE RIVENDICAZIONI, BELLINI, TIZIANO, PALMA IL VECCHIO

★

ROBERTO LONGHI E L'ARTE VENETA

La sua posizione nell'arte veneta non è certo quella dello specialista che rettifica attribuzioni: è ben di più, oltre a questo - E' infatti una valutazione di fatti e di momenti alla luce di una conoscenza profonda della spiritualità di un'epoca, una qualificazione critica di essi

★

di RODOLFO PALLUCCHINI

Che la critica longhiana costituisca nel metodo e nei risultati uno dei momenti più originali della cultura moderna italiana nessuno ormai può mettere in dubbio. Quel suo metodo d'indagine, tendente a chiarire il valore dell'opera d'arte mediante i «modi più individuanti dell'espressione» non rimane qualcosa di astratto, di freddamente professionale, ma viene svolgendosi per un continuo impulso di ricreazione: è un metodo cioè «ad personam», individuato nella originalità estrosa del suo autore, che difficilmente può essere schematizzato in ricette scolastiche e perciò preso a modello.

Perchè mi pare che in questa continua messa a fuoco di un problema critico in una personale prospettiva di gusto stia il carattere più vivo della critica longhiana. A questo potenziale altissimo di indagine e di valutazione il Longhi da un trentennio e più ha sottoposto quasi tutta la storia della pittura italiana: non c'è plaga o punto oscuro di quella complessa articolazione storica che egli non abbia illuminato, magari con brusche sciabolate di luci, talvolta di scorcio, con prese di posizioni contenute in poche righe a pie' di pagina.

Venezia naturalmente ha un posto importante nell'attività critica di Roberto Longhi. Ma anche in questo settore così notevole della storia artistica italiana il Longhi non poteva accettare supinamente posizioni acquisite, «clichés» conformisti: avrebbe tradito la sua vocazione di critico.

La posizione del Longhi nei riguardi dell'arte veneziana non è certamente quella dello specialista che rettifica attribuzioni o arricchisce i cataloghi degli artisti: è ben di più, oltre a questo. E' infatti una valutazione di fatti e di momenti alla luce di una conoscenza profonda della spiritualità di un'epoca, una qualificazione critica di essi, in base ad una prospettiva di gusto personale: che è quella stessa, naturalmente, che ha portato alla riscoperta o meglio alla messa a fuoco nel gusto del nostro tempo, di un Piero della Francesca o di un Caravaggio.

Volendo quindi ricordare, almeno brevemente, il contributo che il Longhi ha recato agli studi dell'arte veneta, occorre considerarlo sotto un duplice aspetto: quello riguardante il campo delle revisioni, che costituisce tutta una lunga serie di reintegrazioni, un arricchimento prezioso della nostra conoscenza dei pittori veneti, e quello più strettamente valutativo, il quale ha modificato, e talvolta in modo vistoso, il panorama critico di quel settore dell'arte italiana. Ma naturalmente non si tratta di due campi separati e disgiunti: l'uno è in stretto rapporto con l'altro: il nuovo modo di intendere un fatto pittorico, di interpretare le qualità espressive di un artista non può che aprire nuove prospettive per una più verace comprensione della personalità nel tessuto storico al quale appartiene.

Ora il Longhi è uno di quei pochi critici che hanno una prodigiosa facoltà di mettersi a colloquio con l'opera di arte, di intenderla nei suoi particolari più nascosti, di interrogarla nelle sue motivazioni più segrete, ricreandone il clima storico. Il che significa portare quell'opera d'arte a contatto di una problematica più aperta, più larga, che consente una più ampia partecipazione di problemi non soltanto figurativi. Basterebbe in questo campo citare alcune tra le più spettacolose rivendicazioni del Longhi, come il polittico di S. Giovanni e Paolo di Venezia a Giovanni Bellini, l'Annunciazione di San Domenico di Napoli a Tiziano, la Deposizione del Prado allo stesso, l'Uccisione di San Pietro Martire di Alzano Maggiore a Palma il Vecchio; tali rivendicazioni non sono mai state fine a se stesse, cioè mere attribuzioni, ma hanno comportato un'ampia ed approfondita rivalutazione di un certo momento dell'attività di un artista rispetto alla cultura figurativa del suo tempo. Dare il quadro di Alzano Maggiore al Palma significava una più determinante comprensione dei modi lotteschi in terra lombarda: riaffermare di Tiziano l'Annunciata napoletana voleva dire riportare il problema dell'ultimo periodo dell'attività del cadorino ad una sua piena concretezza storica.

La presa di posizione di fronte ad artisti, a movimenti, a momenti storici, non costituisce quindi per il Longhi un capriccio critico, ma fa parte di un sistema che egli è venuto costituendosi con esperienza faticosissima, capillare e sempre di prima mano: un sistema nel quale la eccezionale sensibilità longhiana gioca una parte di primo piano.

Più si considera nel suo svolgimento l'attività critica longhiana, più ci si accorge come essa si svolga con coerenza, senza smagliature, senza ritorni con approfondimenti continui. Fin dai primi scritti appare chiaro che la sensibilità longhiana rifugge da ogni pittura che si adegui alla concezione di colore-tappeto, da ogni decorativismo, diciamo pure da ogni bizantinismo. Non si è capito ancora che la sostanza profonda di un saggio come il «Giudizio sul Duecento», anche se potrà essere discutibile in qualche particolare, nel suo complesso significa un pungentissimo autoritratto critico, nel quale il Longhi viene a confessare la propria fede nella pittura occidentale, in una accezione direi profondamente umanistica, che naturalmente si stacca da ogni bizantinismo, sotto qualunque forma esso appaia. E' del '14 (nel «Borgianni») del resto la definizione longhiana del «*problema veneziano*» dal quale la sua critica non s'è mai scostata. «*...per problema veneziano intendo non tanto il coloristico, quanto quello che riguarda la lirica della sostanza pittorica, la lirica per cui gli artisti concepiscono il mondo come formato di una unica materia, che imprime egualmente a tutte le forme e a tutti gli obbietti le stesse qualità primordiali di spessezza, di compagine atomica, di coesione e di peso*».

La svalutazione di un Tintoretto va considerata in questa luce, proprio di fronte all'esaltazione del lucido e ordinato cosmo cromatico di un Veronese: la individuazione del Tiziano «fidiaco» discende ancora da questa posizione, senza però rinnegare i raggiungimenti del vecchio Tiziano, cioè quel suo «impressionismo magico» al quale il Longhi ha dedicato pagine critiche forse tra le più alte, degne di antologia. Ma anche in questo caso, egli mai dissocia l'unità spirituale e morale della forma pittorica, immessa in un nuovo senso di croma atmosferico e luministico.

Che il Longhi sia uno dei più profondi valutatori della pittura occidentale lo testimonia la continuità che egli ha saputo imprimere alla comprensione di una tradizione svolta fino agli impressionisti francesi, anzi fino ai «fauves», nelle sue varie accezioni e nei suoi vari modi d'espressione, che tengono sempre conto di un costituirsi del colore in sintesi spaziale; ciò è venuto dimostrando in quel fondamentale saggio che è «Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana» (1914), in cui ha aperto nuove prospettive per comprendere tale pittura, in una accezione propriamente rinascimentale e quindi anti-bizantina. Il recupero di questa civiltà del colore ha trovato in Longhi uno strenuo difensore, ma una civiltà del colore in senso del tutto moderno, dal rinascimento fino ai giorni nostri, attraverso il Seicento europeo.

Si è detto come il saggio su Piero della Francesca sia fondamentale per la comprensione della pittura veneziana. Per il Longhi, nella pala pesarese di Giovanni Bellini il colore non è più tinta in funzione plastica, ma assume nuova fondamentale importanza costruttiva, di fronte alla luce che lo investe, per l'organizzazione prospettica dello spazio. Con la pala di Pesaro è segnato il cammino della pittura veneziana: è aperta la via a Giorgione e a Tiziano. Spetta al Longhi il merito di averci fatto comprendere i nuovi sviluppi che quel colore avrà nell'interpretazione di Giorgione e di Tiziano.

E' nel «Piero della Francesca» (1927) che il Longhi prospetta in tutto il suo interesse storico l'eredità del genio di Borgo San Sepolcro, messa a frutto dai veneziani. «*Quella distensione spettacolare delle "apparenze", che, là dove le intenzioni di Piero meglio campeggiano, dico negli affreschi di Arezzo, ci apparve come un dolce portato delle escogitazioni, a prima vista astruse, della prospettiva: quella stessa invincibile festività degli avvenimenti, come epicamente soluti nella collana inifina delle ottave cromatiche, vennero dai muri di Toscana, a infondersi nelle stagioni, sempre più favorevoli, del colore veneto. La prima di quelle stagioni si vide, crediamo, nei perduti teleri di epos locali dipinti dal Bellini, e si vide ancora, è ben certo, nei brani di leggenda aurea svolti dal Carpaccio nelle scuole di S. Orsola e di S. Giorgio degli Schiavoni; la seconda si legge negli affreschi di Tiziano a Padova; la terza in quelli del Veronese a Maser. Donde, per vie più mediate, l'arte di Piero si continua ed opera nella maggiore pittura moderna*».

Anche le illuminazioni longhiane a proposito di Giorgione fanno parte di una sistematica che può apparre più o meno accettabile, ma che è del tutto coerente e che d'altra parte ha servito a valutare meglio l'articolazione e lo sviluppo di tale artista.

La distinzione longhiana di un gusto bresciano-lombardo, da quello più propriamente veneziano-lagunare, è stata fondamentale per comprendere meglio i fatti che sono venuti maturando alla periferia del gusto veneziano nel primo Cinquecento. La venezianità del dipingere smosso e sfrangiato di un Romanino, di fronte alla costruttività ancora foppesca di un Moretto e di un Savoldo, hanno chiarito il formarsi complesso del gusto del Lotto, come predecessore della sensibilità del Caravaggio.

La valutazione di Jacopo Bassano, fino dalle pagine delle «Precisioni» alla Galleria Borghese (1928), è una delle illuminazioni più nuove del Longhi, proprio in quell'aver afferrato quella «*sua forma intuitiva e rapida e corsiva, incercinata e acquattata*» e «*quel suo "sistemare" con perizia mistica e disperata, che può soltanto raffrontarsi alle esperienze cromatiche del Cézanne, le infinite scale tonali dei suoi "colpi", delle sue "toccate", che non furono d'esempio soltanto ai Veneti contemporanei e al Greco, ma allo Hals e ai maestri del paesismo olandese*». Il contributo più recente (in «Arte Veneta», 1948) su Jacopo Bassano arricchisce in maniera fondamentale la conoscenza di questo artista, così caro alla sensibilità longhiana.

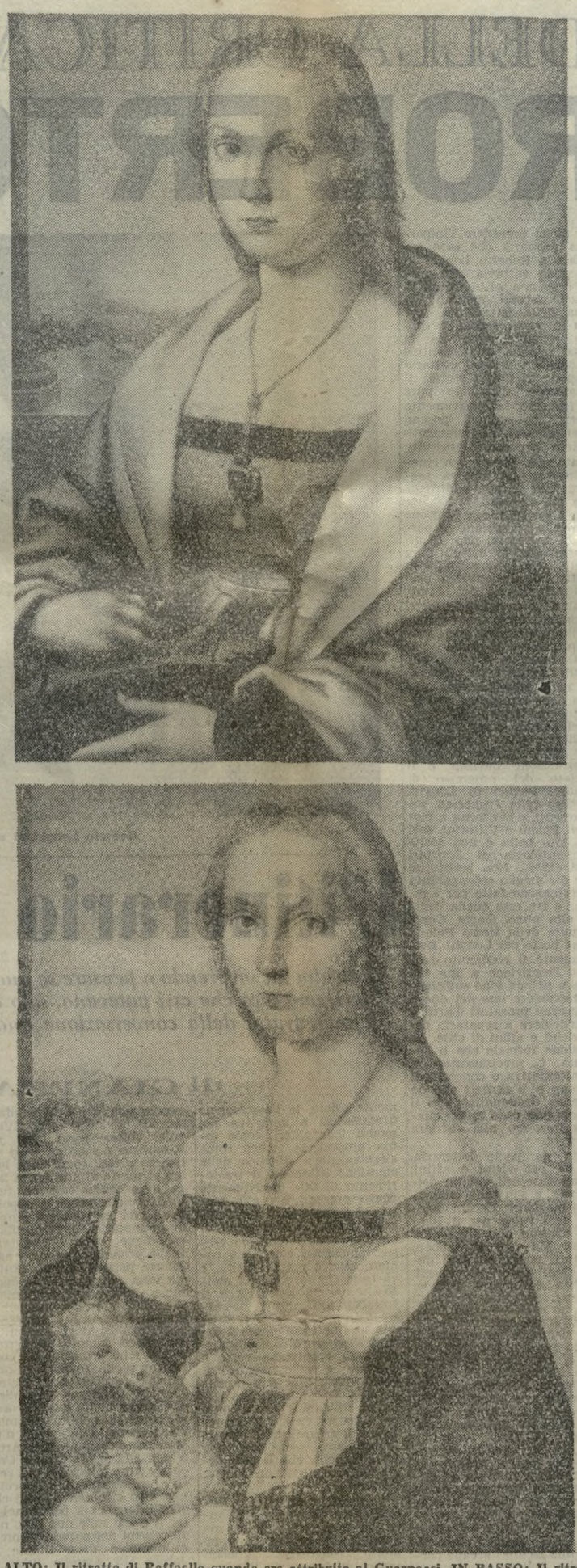
Come è noto, l'opera nella quale il Longhi è venuto a raccogliere le sue esperienze di oltre un quarto di secolo di ricerche e di investigamenti è stato «Il Viatico di cinque secoli di Pittura Veneziana» (1946), il cui movente occasionale fu la Mostra organizzata da Venezia appena finita la guerra. Il «Viatico» è venuto a cadere, nel placido stagno degli schemi valutativi dell'arte veneta, che gli storici si andavano passando di mano in mano, come una pietra lanciata con forza. Ancora le acque non si sono calmate: le discussioni sono state violente. Alcune prese di posizione sono state riecheggiate con esagerazione dai discepoli.

Sta di fatto che il libro costituisce un punto fondamentale per la storia critica della pittura veneta: anzi una nuova svolta di quegli studi, un passaggio obbligato per tutti coloro che si occupano di quegli argomenti. Molte sono le novità proposte dal Longhi, nella valutazione dello svolgimento dei cinque secoli di quella storia. Il modo con cui ci presenta quello sviluppo, per cui alcune personalità vengono spinte alla ribalta ed altre riportate in ombra, la maniera personalissima con la quale quelle personalità artistiche vengono qualificate nel loro valore formale con alcune definizioni ormai insostituibili, la messe di apporti nuovi per il catalogo dei singoli artisti, sono altrettanti momenti vitali del geniale saggio, che non solo regge il confronto con l'«Officina ferrarese», ma in un certo senso la supera per la vastità dei problemi toccati e per il lucido equilibrio dello stile. E' sufficiente del resto sfogliare le illustrazioni del «Viatico» per accorgersi del modo col quale sono state scelte e presentate le opere, talvolta con particolari che accentuano la vitalità del loro linguaggio artistico.

Certe definizioni di Giovanni Bellini, del Carpaccio, del Cima, di Tiziano, del Veronese, di Pietro Longhi, del Canaletto rimarranno «classiche»: proprio per il loro pregnante significato critico, innervato in modi espressivi d'una semplicità nella quale più agevolmente avverti la commozione del critico. Certe impennate, come quella su Giambattista Tiepolo, non potevano sorprendere in un temperamento come quello longhiano: motivate in parte dalla sua visione «progressista» della pittura veneta del Settecento. Si potranno discutere e magari non accogliere: ma anche nel campo critico hanno il merito di riportare la discussione su problemi, valutativi che ormai parevano risolti sulla base di una indiscrinimata apologetica molmentiana.

Gli studi sulla pittura veneziana hanno avuto un incremento notevolissimo da parte di Roberto Longhi: e non soltanto da un punto di vista meramente filologico, ma come incitamento ad una apertura di idee, ad una discussione di problemi, indispensabili al rinnovamento di una storiografia artistica anche nel settore veneto.

RODOLFO PALLUCCHINI



IN ALTO: Il ritratto di Raffaello quando era attribuito al Guarnacci. IN BASSO: Il ritratto di Raffaello dopo la restituzione, ad opera di Longhi

LA "FORMA DELLE OMBRE,, CHE INCIDONO SUI CORPI

★

La vicenda caravaggesca

Nella sostanza di ogni studio caravaggesco di Longhi sono indicati i precedenti di una civiltà che è sempre tornata a esprimersi in poesia quando il nostro tempo ha saputo meglio quel che voleva

★

di CARLO VOLPE

Può essere illegittimo isolare un ordine di interessi, rivolti ad un'argomento e ad una serie di fatti speciali, dal contesto dell'opera di uno storico che non ha avuto alcun limite effettivo di applicazione. Sarebbe il caso, forse, per Roberto Longhi, storico completo di cui ormai non ci è ignoto il pensiero su tanta storia dell'arte dalla fine del mondo antico ai nostri giorni, sempre egualmente scintillante di critica vera.

Tuttavia, sarà per la nostra specula, sarà piuttosto per l'esistenza reale di un nodo di collimazioni mentali, e sentimentali, fra il gran critico d'arte e il significato universale di un momento della nostra civiltà che viene a impegnare direttamente la sua umana coscienza, certo è che ci sembra di vedere snodarsi lungo tutto il folto dell'opera di Longhi una serie di giorni, di similissima inclinazione luminosa, occupati a incontrare nel proprio specchio un obbietto caro, mai desuefatto dalle stagioni. Su quel motivo, sulla striscia affascinante e fecondissima di storia in cui si svolge, si vuol insistere e dedicare la maggior attenzione, seguendo il Longhi negli atteggiamenti della sua meditazione; inteso che l'avventura del critico aveva tanto di intentato e di intimamente eversivo quanto la muta soluzione figurale del remoto eroe su cui andava meditando. E giovi avvertire infine che in un simile intento non si spunta un filo, tra gli altri, di una storia longhiana ad intreccio, che sarebbe mendace, ma si crede di chiarire che questa sia la dorsale che alimenta quella eccezionalissima concretezza persuasiva del suo storicizzare, quasi la dimensione ideale di coscienza che la sostenta.

Ecco del resto un magnifico libro, e fanno due anni dalla uscita, che vi si dedica per intero («Il Caravaggio», Milano, 1952), un libro senza apparato e note filosofiche visibili; il libro per l'appunto più realista che sia stato scritto da uno storico dell'arte; che come opera nata per quel segno scevera e sconta la più gran copia di realtà e di vita per giungere a rigenerarsi e incutere nel tratto forte del proprio «verace finto». Testo fervido, sempre, parlato e vario, sebbene purissimo e di pura scrittura critica: rammentando del resto che la sua verità accostante avviene a sperimenti accaduti, come spendendo i risultati di un già lunghissimo discorrere sui documenti certi che sono le opere, e stendendo infine, a guisa di moderno romanzo storico, la verosimigliante storia di Michelangelo da Caravaggio. Più che mai il tenore del dettato viene a crescere degno della forza di condotta e di metodo, da stupire il lettore — già assuefatto comunque a simili prestigi longhiani — quando della pagina, che segue spesso la traccia biografica, vede immancabilmente ripetersi l'equivalente figurale nell'accompagnamento delle tavole — o viceversa, potremmo dire — come i poeti del romanzo storico avrebbero desiderato per offrire un poetico confronto visivo ai loro venticinque lettori, e come, per contro, il Caravaggio medesimo avrebbe invidiato quale sussidio verbale alla muta formidabile presenza mimica della propria arte.

A visione letta del libro di Longhi si sarà indotti pertanto a riflettere sulla preparazione che l'ha consentito («non per rubare il mestiere al Ripamonti...» aveva già scritto, come pregustando questi frutti), e a rivedere tutta la relativa saggistica longhiana, non potendo trascurare ciò che si ricava da quell'evoluzione mentale e da quell'affinamento se non a rischio di perdere la nozione netta di fatti storici che, in via formativa, se non sorpassano integrano però necessariamente il dato puntuale di Caravaggio: cioè a dire la motivazione padana — che si precisò lombarda e bresciana per via di «persone» — della scoperta di Caravaggio stesso; le rivelazioni, gli incontri su pei tempi di questa terra dove sgretola il primo «romanzo» o il primo volgare romanico, fra i campi grassi di largo trifoglio, cresciuti sotto il grande occhio pigro della primavera del medio evo, e dove nella costante feriale dell'arte si riconosce troppo presto lo spirito della futura «perenne rivoluzione» caravaggesca. Tutti questi mormorati clamori sparsi nella vastità dei presagi padani e reincarnati nei gradi più alti della cultura moderna si rianimano e gonfiano nei vecchi saggi e «quesiti».

Eccoci dunque a citare già i «Precedenti caravaggeschi» famosi e, giù giù, «Cose bresciane del '500»; e con l'animo di invocare che non diano perplessità ai nuovi lettori quei riferimenti diversi che ora Longhi aggiunge, per esempio, verso Masaccio, parlando «Caravaggio», quasi per prevenire un uso incauto della formula «da Wilgelmo all'arte moderna»; che suonerebbe troppo stringata e, alla fine, inefficiente, se non piegasse i suoi estremi, alieni da una storia territoriale meramente positivista, a comprendere una costante sovrana comune a certi fatti incomparabili e «invariabili» dell'arte, oltre il limite cioè di ogni convenienza di mente locale.

Si veda peraltro in questo barno del libro recente come il nome di Masaccio sia evocato alto e fuggitivo nella precisione del risarcimento d'ambiente, e trascorra via come uno spirito inquieto oltre i negri ripari colmati dalla mente caravaggesca:

«In effetti, Caravaggio stagliò questa sua "descrizione di luce", questo poetico "fotogramma", quando l'atto di cronaca gli parve emergere, non dico con un "rilievo", ma con uno spicco, con una evidenza così memorabile, *invariabile*, monumentale, *come dopo Masaccio non s'era più visto*. La luce che rade sotto il finestrone, spartita dall'ombra come in un quadrante regolabile, lascia riflessi fiochi sulla sordida impannata; sospende nell'aria greve la mano del Cristo mentre l'ombra corrode il suo sguardo cavo; striscia sulle piume, si mescola nelle guance, si specchia nelle sete dei giocatorelli; sosta su Matteo mentre, raddoppiando ancora con la destra la puntata, s'addita con l'altra quasi dicesse: — Vuol me? »...

* * *

Quella sicurezza e quella acribia di mente storica, e il risultato, tanto meno possono sfuggire a chi abbia seguito l'affinarsi degli strumenti longhiani, resi via via più acconci alla bisogna critica; se, partendo da quelli iniziali della «pura visibilità», che sollecitavano un criterio partitivo applicato strenuamente alla forma secondo i diversi schemi grammaticali tipici, ben presto li si articola in desinenze senz'altro risolutive di qualificazione poetica. Addirittura si vede, nel contesto dello stesso saggio — il «Borgianni» del 1914 — questi due momenti a contrasto, ovvero come la promessa del primo si avveri nella illuminazione stupendissima del secondo, arra di un intendere diretto, senza residui strumentali e dottrinali:

«Per quanto riguarda gli intenti formali, Caravaggio riesciva a ripudiare completamente il valore disegnativo che ogni oggetto aveva assunto nella tradizione secolare dei Fiorentini e a creare un nuovo senso di spazialità fondato essenzialmente sulla sunzione stilizzatrice di un partito preso luminoso che organizza la forma in piani netti e recisi. Visione questa, che di fronte a quella plastico-lineare dei fiorentini io definisco come «plastico-luminosa».

Ed ecco poco oltre la schedula di sensibilità e d'intuito sulla «tradizione cromatica» che riapre inopinatamente proprio il quesito caravaggesco ad un grado più approfondito, con questo tratto di penetrazione storica sui veneziani e sulla intelligenza «naturale», che già reclamava il suo eroe (e dove resterà ancora da distinguere l'aggravio — o il lignaggio — rettorico dei veneti dal processo corsivamente orientato della pittura lombarda):

«...e per problema veneziano non intende non tanto il coloristico quanto quello che riguarda la lirica della sostanza pittorica, la lirica cioè per cui gli artisti concepiscono il mondo come formato di una unica materia che imprime egualmente a tutte le forme e a tutti gli obbietti le stesse qualità primordiali di spessezza, di compagine atomica, di coesione e di peso.

Bellissimo! «Il problema era appunto di materia e di sostanza» (1916), e così andava poi saggiata la soluzione definitiva cui ostava proprio la brillante impalcatura puro-visibilista. Ed oggi ci potrà sembrar semplice (supponendo che in molti abbiamo meditato su questi testi) stringere il giudizio ad un puro atto di percezione penetrante e attimale senza sillabare quelle formule, portati di grammatica storica, che anche l'opera d'arte più aliena sembrava dover sanzionare per ogni legittima lettura. Anzi, di tali strumenti, la sorpresa che dovette accompagnare il «Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana» (1914) ne avrà consigliato l'uso, più profittevole, mascherando la insidia di una storia troppo astraente rispetto al mutare delle ore e degli umori creativi; mentre, come si sa, tal pericolo si allontana quanto più le opere sian presenti, e parlandole sott'occhio.

Riflettendo inoltre che il prontuario formalista si era concretato sul *corpus* del Rinascimento toscano assunto a classicità, donde si estraevano gli *exempla* di una gelosissima gerarchia dei valori, il consenso e l'amore per altre epoche o motivazioni mentali (si pensi al «caro seicento» opposto da quei giovani critici) andava preparando una opposizione di criteri di giudizio, e insomma una crisi assai grave degli studi storici artistici. E' sintomatico che il contrasto si manifestasse subitaneo in Longhi con lo scritto sulle due «Lise», di Leonardo e di Renoir, che si azzuffano discretamente — e vince col suo ombrellino la più moderna: più che abbastanza, in ogni caso, per gettare nel campo interessato il giustificato allarme. Dottrina e grammatica, anche se usate con tutti i «tatti», non potevan sanare l'intervallo mentale che scindeva l'epoca nostra, contradditoria ma in movimento, dalla ragione di un umanesimo che chiamiamo antico.

E comunque ad amare quell'umanesimo come una zona intangibile di coesistenze supreme — si pensi al «Piero della Francesca» — non sapremmo con che spirito corrispondere se non attraverso codesta formulazione culturale di un «umanesimo moderno»; angustiato forse di intendere tutto — ecco quasi un aspetto di drammaticità del fenomeno longhiano — mentre il cuore non può non battere che per ciò di cui si nutrono le proprie radici esistenziali, appunto sul terreno vivente di tale umanesimo di riscatto, anticlassico, «naturale», ma che per quelle stesse inquietudini non rischierà mai di assopirsi assaporando, degustando, «godendo» le opere — detestabile espressione! — estetizzando, tanto meno.

Dubito ad ogni modo che chi non ha buona pratica di critica d'arte intenda in questo la supremazia di livello della catena di illuminazioni longhiane, quanto deludenti per gli amatori dei terreni finitimi alle opere, dove la critica celebra la sua morte profumata. E questo solo rilievo basterebbe per declinare le sfu-

CARLO VOLPE

(Continua a pag. 8)

APPUNTI PER UNA BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

★

Storia di una produzione instancabile

di GIULIANO BRIGANTI

Dal 1913 al 1917, i primi saggi impegnativi di Roberto Longhi seguono chiaramente due tracce molto diverse, addirittura contrastanti: il suo interesse si divide infatti fra uno degli episodi più altamente «formali» dell'arte del Rinascimento e uno dei momenti più naturali e diretti della nostra espressione figurata. Per indicarli: Piero della Francesca e Caravaggio. Nel 1914 esce, nell'«Arte» di Adolfo Venturi, quel lungo saggio su «*Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*» che sbocciò con freschezza e violenza inattesa tra i fiori precocemente appassiti di una storia convenzionale e cattedratica. Vi si stabiliva per la prima volta in termini concreti la confluenza dal Sud al Nord, il rapporto Piero-Antonello-Giovanni Bellini, e, partendo dalla definizione della spazialità di Piero come spazialità architettonica, si poneva l'accento su uno dei fatti di maggior rilievo del Rinascimento, la «prospettiva» e le sue possibilità liriche, come non si era mai fatto nella critica precedente (non ve n'è traccia ad esempio nei saggi del Berenson). D'altra parte, e nello stesso giro di tempo, escono del Longhi alcuni saggi importanti su pittori del Seicento, caravaggeschi in particolare. Va detto subito che all'origine di questi altri studi era un'importante questione di metodo. Fin dai suoi vent'anni, l'interesse del Longhi, studente a Torino, si era volto al Caravaggio del quale aveva subito intuito il significato rivoluzionario; ma, subito dopo il primo saggio pubblicato nel '13 su «*Due opere del Caravaggio*» (e che del Caravaggio non erano), non tardò ad accorgersi che si trattava di un terreno da esplorare ex novo piuttosto dalla circonferenza al centro, che non viceversa. Per centrare il Caravaggio, era necessario cioè studiare prima l'arco amplissimo dei caravaggeschi: ed ecco nel '13 il saggio su «*Mattia Preti*» nella «Voce», nel '14 quello su «*Orazio Borgianni*» nell'«Arte», e, sempre nell'«Arte», il «*Battistello*» del '15 e il «*Gentileschi padre e figlia*» del '16. Le stesse «*Cose bresciane del cinquecento*», uscite nell'«Arte» del '17, sono legate agli studi sul Caravaggio, perchè sin d'allora il Longhi aveva ritrovato le origini naturalistiche dell'artista sin nel cuore dell'arte lombarda «antirinascimentale», con una intuizione che svolgerà ampiamente più tardi.

Furono brevi saggi, ma fondamentali, che fornirono l'avvio a ricerche, riprese solo dopo molti anni. Ed eran tali da presupporre non poco lavoro e, si può dire, non poco coraggio. Occorre rammentare come il Longhi lavorasse in un terreno affatto incolto, chè i caravaggeschi si chiamavano ancora genericamente «i tenebrosi»; si trattava quindi di dare consistenza di opere e struttura di storia ad artisti dei quali si conosceva a stento il nome e la cui letteratura, nel più dei casi, era ferma alle fonti seicentesche. Quei primi saggi, colmi di forza e di entusiasmo, servirono a risvegliare l'ambiente critico, perfino mondano: il primo clamoroso riflesso si vide nella grande mostra del '22 a Palazzo Pitti, dove il Longhi lavorò ampiamente come suggeritore. Il fatto è che alla scelta, da parte del Longhi, di quegli argomenti presiedeva una viva e bene orientata conoscenza dell'arte moderna: dietro il metodo apparentemente «formalistico» si intuiva cioè la coscienza di quel sincero rapporto di aspetto naturalistico che va dal Caravaggio sino a Courbet e Manet, attraverso la grande arte europe del Seicento e del Settecento; e cioè del filone più vivo della moderna pittura. Fu sempre impensabile del resto, per il Longhi, non considerare sullo stesso piano dell'antico, anche la vicenda artistica moderna e contemporanea: dall'articolo de «La Voce» su «*I pittori futuristi*» (1913), a «*Le due Lise*» (la scandalistica antitesi Leonardo-Renoir) sulla piccola «Voce», e infine al volumetto sulla «*Scultura futurista di Boccioni*» (1914), ove risalta soprattutto l'interesse nella ricerca «per astratto» (su traccia «Mallarmé») di un nuovo «parlato» critico. Questa contemporaneità di interessi antichi e moderni emerge del resto anche più tardi, dal 1916 al '20, nel «Bollettino bibliografico» dell'«Arte»; miniera di osservazioni critiche dove appaiono i rapporti del Longhi con la cultura «figurativa pura» della «Reine Sichtbarkeit» del Fiedler e del Riegl.

Dal 1919 al 1921, il Longhi viaggiò quasi ininterrottamente per l'Italia, la Francia, la Spagna, la Germania e l'Austria, il Belgio e l'Olanda. La messe di riscoperte, di ricostruzioni, di recuperi di personalità, di attribuzioni, di appunti che vi raccolse fu vastissima e determinante a configurare la sua presenza di «conoscitore». Fu il suo come un pellegrinaggio sulle orme del Cavalcaselle, seguendone e perfezionandone il metodo. Ingolfato in quegli esperimenti, passò qualche tempo, per così dire, a smaltirne la varietà di aspetti e a stabilire il quadro del lavoro successivo. Non rese pubbliche, subito, che alcune delle sue «trouvailles» più brillanti, e furono, ne «L'Arte» del 1921, «*Il Correggio dell'Accademia di San Fernando a Madrid e al Museo di Orléans*», e, ne «L'Arte» del 1925, «*Un frammento della pala di Domenico Veneziano per Santa Lucia dei Magnoli*». Anche l'articolo sull'«*Asserето*» nel «Dedalo» del 1926 è uno dei risultati dei suoi studi sulla pittura del Seicento in Liguria, quasi affatto sconosciuta all'infuori dello Strozzi.

Nel 1926 ha inizio la collaborazione a «Vita Artistica», rivista di cui, nell'anno seguente, il Longhi assumerà la direzione insieme a Emilio Cecchi. Sono di nuovo anni d'intensa produzione: i contributi si susseguono a ritmo serrato. Vi compaiono, fra l'altro, a puntate, le *Precisioni sulla Galleria Borghese*, che nel 1928 usciranno in volume, completate dal catalogo ragionato di tutte le opere della galleria. Sono, questi, saggi di un tipo particolarmente caro al Longhi, concisi ma incredibilmente densi, che prendono lo spunto dalla nuova ed esatta definizione di un'opera e, procedendo a ritroso, o concentricamente, allargano il campo del giudizio sino a toccare il punto più vivo della contingenza storica. Il metodo, dichiaratamente opposto a quello positivistico del Morelli, si presenta in apparenza come ricerca linguistica di laboratorio, ma che, dalla genesi ben chiarita di una intuizione attribuzionistica, recupera intere zone di storia. Basti rammentare i due saggi sul *Rosso Fiorentino* e su *Lelio Orsi*, fondamentali per una moderna comprensione del Manierismo; gli apporti al *Bernini giovine* e al *Caravaggio*. Nello stesso momento, e sulla stessa rivista, è memorabile la *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco sull'altare del Mantegna* che dà una nuova interpretazione degli «squarcioneschi» in senso positivo, in confronto alla critica allora corrente, malata come sempre di un antistorico filofiorentinismo, e che vedeva l'aquila dell'impero rinascimentale partir da Firenze e spaziare dovunque in Italia, determinandovi ogni successiva espressione.

Nel 1927 esce il volume su *Piero della Francesca*, troppo noto per insistervi qui. Ma giovi ricordare che l'opera sembra la conclusione del primo aspetto «formale» delle ricerche longhiane e, in pari tempo, la liquidazione di un dettato critico che, nella seconda edizione del 1943, il Longhi stesso taccerà crudelmente di «collet monté».

Ma, per la vastità d'interessi del conoscitore e dello no cresce nei nuovi saggi di «Vita Artistica», 1927, Qui basti citare: *Un S. Tomaso del Velasquez e le congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600*, dove, partendo dall'occasione di un importante inedito del Velazquez, si illumina tutta una zona di pittura europea — e per eccellenza il nesso Firenze-Spagna — a cavallo tra i due secoli; *Ter Bruggen e la parte nostra*, dove sono per la prima volta segnate le basi per la storia del caravaggismo del Nord-Europa; e *Gaspare Traversi*. Quest'ultimo scritto tutto pervaso dal calore di simpatia umana scaturito da un «incontro» quanto mai felice e congeniale, può considerarsi, in sè, uno dei più portanti del Longhi. Oltre alla ricostruzione impeccabile di una rilevantissima e, fino a quel momento, sconosciuta persona artistica del Settecento napoletano, il saggio dà un modello del come vada intesa la critica dei rapporti eventuali fra un artista e una società particolare: cioè, non postulata per astratto, ma ricercata in quelle giunture che emergono dall'opera stessa, che il Longhi non si stanca mai di chiamare il documento principe, e perciò in grado di dir tutto l'essenziale su sè medesima.

Ma, per la vastità d'interessi del conoscitore e dello storico, non sono dimenticabili, nello stesso anno, *La*

GIULIANO BRIGANTI

(Continua a pag. 8)

ANTOLOGIA DI ROBERTO LONGHI

CARAVAGGIO E LO SPECCHIO

E infatti, valga il vero, già il primo biografo competente, perchè pittore anche lui, ci afferma che i primi quadri del Caravaggio furono «da lui nello specchio ritratti». Che mai significa? Si è giunti a proporre che, forse per risparmiar la spesa dei modelli, egli non attendesse che a dei successivi, continui autoritratti; proposizione ridicola, oltre che smentita da tutti gli esemplari restanti, salvo uno. Ma allora, perchè ritrarre quei tanti modelli «nello specchio»?

L'uso dello specchio non era ignoto al Cinquecento in due accezioni: prima, per l'appunto, quella di facilitare l'esecuzione della propria effige ad un artista famoso e magari offrirgli il pretesto per la aggiunta «culterana» delle alterazioni prodotte dallo specchio ricurvo, come nel famoso esempio del Parmigianino; seconda e più rara, di provarsi nel «paragone» con la scultura riuscendo ad esibire nello stesso quadro più vedute di una sola persona; come fu nell'ignudo attribuito dal Vasari a Giorgione, ed esemplificato, in ogni caso, dal Savoldo nel cosiddetto «Gastone di Foix». Anche se la ricerca, soprattutto nelle mani del Savoldo, non mancava di sboccare in raffinatezze visive, il fine restava pur quello di un'intellettualistica «agudeza». Nulla, dunque, di comune con la decisione del Caravaggio di ritrarre le cose nello specchio senza che esso appaia punto nel quadro; quasi che per lui, naturalista, ritrarre dallo specchio fosse arra di certezza più intensa.

Così era, probabilmente. Ogni nuova personale verità nell'arte, è una nuova scoperta, che gli idoli artistici precedenti impedivano, sulla natura vera o presunta. Che cosa impediva al Caravaggio di rendere fedelmente ciò che egli chiamò per il primo il suo «pezzo» di realtà se non la fabula de lineis et coloribus ch'egli avvertiva ormai come mitologia scaduta, o da lasciar cadere affatto? Guardava intorno a sè, e la realtà gli appariva in frammenti bloccati di universo dove non era luogo nè a contorni nè a rilievi nè a colori, come formule astrattive. Ma perchè la retina, da sola, ha un campo visivo sempre sfocante, svagante, meglio stagliarlo come appare in fondo allo specchio che ci dà sempre la «unità del frammento» anche se velato o immerso: una specie di realtà-acquario. E' anche possibile che, naturalizzando l'antichissima metafora, per quanto snervata a' suoi tempi, che la pittura dev'essere lo specchio della realtà, da buon san Tommaso egli provasse a tenersi al sodo dello specchio vero che gli dava finalmente il vano della visione ottica, già colmo di verità, e privo di vagheggiamenti stilizzanti. Così venne a scoprire, e fu quasi una scoperta scientifica, fu in ogni caso un'esperienza, la sua personale, empirica «camera ottica»; ciò che meno sorprende ai tempi del Della Porta e, ormai, di Galileo. D'accordo ch'egli non pensò mai a servirsene che per rendere il senso poetico, il portato sentimentale di una realtà allora tutta sconosciuta. E non che ne avesse piena coscienza. La sua ostinata deferenza al vero potè anzi confermarlo nella sua ingenua credenza che fosse «l'occhio della camera» a guardar lui e a suggerirgli tutto. Molte volte dovette incantarsi di fronte a quella «magia naturale»; e ciò che più lo sorprese fu di accorgersi che allo specchio non è punto necessaria la figura umana, se, uscita questa dal suo campo, esso séguita a *riflettere il pavimento inclinato, l'ombra sul muro,* il nastro caduto a terra.

(dal «Caravaggio», Milano, ed. Martello, 1952)

★

ERCOLE ROBERTI

Qui, una nuova pazzia scoppia nell'arte ferrarese: questo giovane lavorante, che poteva credersi abbandonato sulla banchisa difficile del Tura o spinto in qualche sottopassaggio a trabocchetto del Cossa, trova ancor modo d'inventare lì per lì un suo personale cubismo, furente e immaginoso. In alto, entro le scene della «Fucina di Vulcano» e degli «Amori di Venere e Marte» trova pastura abbondante alle sue scoperte, nel «metafisico» terrificante della bottega di un armiere, antro di corazze vuote; o nelle vesti buttate e interite sulla pedana del letto dove Venere a Marte dormono sotto una coperta più spinosa di un cilizio. Anche nella scena inferiore dove il duca Borso va a caccia o dove accoglie un ministro, una nuova cristallonomia scaglia, incide, segmenta le roccie rosate del paese, o svela una nuova architettura, moderna e rovinosa, sconnessa come da crolli, da scatti interni, mossa come da congegni segreti.

Nel «Trionfo della Lussuria», che segna il centro della zona superiore, talune parti eseguite da un aiuto traboccano in caricatura; ma dove il vero ideatore interviene direttamente, le sottigliezze dell'osservazione tralucono il genio in fieri. Ecco le dita trepide delle bertucce schifiltose che trascinano il carro della Lussuria; ecco il ritmo, tra il tondo e il quadro, della fucina di Vulcano dove il furore di scoperta formale non la cede ai più feroci formalisti toscani. Di tale argomento questa è la trattazione più aspra e diabolica che si conosca in tutto il secolo; la più ironica, e più altamente giocata. Un'astrazione del resto mai esanime; il teorema è per tutto intenerito e corretto dai riflessi leggeri che corrono come fantasmici sugli orli delle forme; oppure da nervose acutezze, quella, per esempio, nel fabbro visto di dorso, dei calzoncini di tela gualcita, pieghettata di continuo come nella cartafiltro.

. . . . . .

Dappertutto, entro queste opere tarde, la stessa scienza suprema e insieme l'anelito di smagliare la scienza e comunicar direttamente coi sentimenti. Quanta strada dal gioco beffardo e brillante della predella Griffoni, dipinta da un genio di cuor secco. Nell'opera di Dresda specialmente, una unità di tono morale, melanconico, combusto, fonde e sfuma paese e figure sotto un velo di polline spento. Il genio del movimento divien quasi una fatica che lanciata si sformi come per lo sfocarsi del proprio archetipo astrale; quasi il risultato di infiniti «pentimenti» del contorno immobile, originario; una dilatazione delle immagini per causa di vibrazioni roventi. Una arsura sublime. Un rombo perenne nell'aria infuocata. Le desinenze più acute delle forme che si consumano come carta nera, nel golfo scottante del tramonto. La sostanza, sempre più arcana, che sembra il portato di miriadi d'api torbide e zelanti; la azione, piena di umori segaligni, grassi, sensuali, dove le teste più terribilmente banali, paurosi esemplari di bestia umana, stanno presso ad altre di una intensità interiore da non cedere a Leonardo o al Rembrandt. Dai costumi, ai visi, alle attitudini tutto è raro, studiato, inusitato. Ora il pensiero di calma quasi larvale che incartoccia a dormire nell'Orto gli apostoli (quale simbolo della perduta coscienza!); ora il legamento quasi imperscrutabile dei gruppi, lanciati in movimento ad infinitum, eppur tutti catturati, invisibilmente, dall'occhiello del cappio che ecco scende sul collo del Cristo; come se ognuno fosse portato e mosso da un gioco esterno a se medesimo; da un destino, dunque, dove la fatalità stilistica di Ercole sa colpire nel centro stesso dell'argomento.

Che vanto per una città sapere esprimere dai propri fianchi un genio così solennemente abissale, sorto non tanto per ispirazione divina quanto per una predestinazione civica e terriera, che lo astringe, per dir così, a una sublimità d'eccezione! Per merito di Ercole, Ferrara siede, verso l'ultimo decennio del secolo, più alto che qualunque altro punto d'Italia; e, per forza di Ferrara, Ercole conquista una situazione così personale da non trovare, a quei tempi, altro paragone di valore che in Leonardo.

(da «Officina Ferrarese», 1934)

CARPACCIO

Più confidenziale in apparenza, nel fondo più complesso di ogni altro pittore veneziano nel Quattrocento dopo il Bellini, sta, da solo, il Carpaccio; al punto che, nel suo caso, un paragone col Bellini stesso non ha senso, suona in falso.

Il Carpaccio narra, instancabilmente narra, tutti son d'accordo; con una legatura però che pochissimi intendono. E forse s'intenderà meglio quando ci siano chiare più cose della sua giovinezza, sempre velata. La paletta vicentina di «Madonna con quattro Santi», che forse non è del Montagna ma del Carpaccio giovane e antonellesco, potrà dare qualche primo spunto. La «Morte della Vergine» della National Gallery, che sembra proprio sua sebbene firmata da un Gerolamo Vicentino, ne darà qualche altro con la sua inscenatura quasi fouquettiana. Certo, che le misure di Antonello e il cosmo lenticolare dei nordici lo incantarono ad un tempo. Quando, sotto l'incisione del Pélerin che, sui primi anni del Cinquecento, sembra cavata da un disegno del Carpaccio, si leggono i due versi quasi cabalistici: «Les quantités et les distances ont concordables différences», ci si chiede se non sia stato questo il motto prescelto dal Carpaccio. Altro che narratore svagato! Quasi che la scena nascesse anzi da una rotazione leggiera a filo d'orizzonte; come quando, in piedi sulla gondola di traghetto, già staccati i remi, l'ombra che striscia sull'acqua ferma, ci si accosta, senza rumore, all'approdo più spettacoloso.

Non so se il pubblico potrà intendere bene il Carpaccio dai tre quadri esposti alla mostra, sebbene capolavori o resti di capolavori. Le due cosidette «Cortigiane» fanno, anche come sono, «capitolo» di letteratura, ma non è dubbio che siano state più leggibili quand'eran legate al tutto di cui sono, ad evidenza, un breve frammento. I «Funerali di San Gerolamo» si amano leggere un po' troppo «alla Guardi» per merito delle tante abrasioni che li annebbiano; chi però ne rammenti i disegni preparatori, fermi e voluminosi come in Antonello, si prova a indovinare diversamente l'antico originale, pure ammirando, fra i passi superstiti, lo schieramento dei blu elettrici nelle tonache fratesche e a, sinistra, nell'ascella del tronco pelato, il mirabile modello dell'acquasantiera surrealistica.

E il «San Giorgio»? A donta di malori innumerevoli rimane ancora un quadro supremo; non però di piana decifrazione. Che mai, infatti, di questa inscenatura arcaicamente profilata e stemmata che, in apparenza, vuol riportarsi ai vecchi esemplari di cinquanta anni prima, ai cassoni di Paolo Uccello. Solo chi conosca bene il Carpaccio sciolto e profondo può annuire all'astuzia culturale che qui evoca, attraverso la più vecchia ed araldica iconografia, l'antichità della favola cavalleresca, come dicendo: questa tappa ha da essere «all'insegna del San Giorgio». Creò così, tra drago e cavaliere astato, questa specie di immane rosta in ferro battuto alla ribalta del quadro; al di là però, eccolo esplorare a fondo, fino all'orizzonte, il vasto palcoscenico naturale che gli è caro: prima il terreno stregato dove la morte espone lucida tra i ramarri, le botte e i fili d'erba avvelenati, i suoi vari «memento»: le collezioni di teschi, il braccio che fu elegante, il lurido frammento di un eroe sfortunato, i resti della donzella dove la camiciola smangiata sul petto integro, la mezza manica sul braccio che riposa, il torso sfibrato come una corteccia dolce da masticare, si compongono nei segni di un affetto supremo; più lontano i palmizi che sfilano lungo la città balconata donde gli abitanti, minutissimi, guardano alla rovescia il nostro stesso spettacolo; più in fondo ancora, sotto il cielo imbrattato di nubi, l'orizzonte marino con il veliero che s'incanta stupefatto sotto la rupe sforata.

Da questa continua concordia proporzionale, da questa dosatura instancabile di forme colorate entro un'inaudita lucidezza spaziale, viene l'incantamento della narrativa carpaccesca. Ma la persuasione ultima per lo spettatore non sarebbe senza la continua geniale denunzia dell'ombra. Meridiane al sole radente sono i teleri del Carpaccio, dove ogni cosa: dall'uomo alla calza appesa, al filo d'erba stenta, al gigaro gigante, alla banderuola che sbatte, al minareto, alle colorate architetture degli amici Coducci e Lombardi, tutto protende la sua ombra più lunga per più sicura riprova.

Qui nel San Giorgio l'immane forchettone d'ombra sotto il drago è già proprio come l'ombra sotto il cancello. Ma chi non rammenta la lancetta d'ombra che, nell'imbuto luminoso, precede l'angelo mentre scivola, con le spalle al primo sole, entro la stanza di Orsola? O l'ombra flessa delle sbarrette che s'aprono nella ringhiera del «Ricevimento degli Ambasciatori»? O l'acutissimo triangolo d'ombra del cagnolino trepidante nello studio di San Girolamo? O le asticciole d'ombra appese ad ogni oggetto sulla scansia del santo? Qui mi pare l'ultima persuasione che ci viene dal Carpaccio e che rende ad ogni suo racconto la sua suprema indifferenza epica, la sua evidenza spiegata. Guarderemo allora a cuore sgombro ogni più diverso evento ed ogni particolare tornerà necessario: il piegarsi delle mitrie dei Vescovi nel ricevimento di Sant'Orsola ai Prati di Castello, sotto la mole Adriana; il fianco raccorciato delle lunghe mura di Colonia; la strage lucida e complicata sull'orlo del bosco municipale; il cataletto della martire che si leva e procede verso la luce chiara e festiva; i visi che sbiancano dei partenti sull'acqua verdona; le livree screziate dei gondolieri sul Canalazzo scuro, sotto il cielo spazzato dal vento; i mezzi dei remi agli imbarcaderi; la gondola che va a Murano come sospesa sull'acqua chiara. E il Carpaccio, lucido spettatore che non batte ciglio, non parteggia, raffigura soltanto: un mondo però, preordinato, già distribuito nelle parti: dal fruscio cangiante dell'enorme robone fiorato in primo piano alla più lontana macula del cittadino che non era neppure invitato alla cerimonia e svincolava allora.

(Dal «Viatico per 5 secoli di pittura veneziana», Vicenza, Sansoni 1946)

GIORGIO MORANDI

La presentazione qui al «Fiore» di un gruppo di dipinti di Giorgio Morandi, tutti degli anni ultimi, salvo pochissimi esemplari scelti, a pause, dal 1919 al 1938, vuol essere soprattutto un omaggio al grande pittore bolognese, un segno di solidale sollecitudine per la sua sorte incerta e, da parte mia e del generoso espositore, un pegno di fedeltà, un cordiale e, si confida, lievissimo anticipo sul «bentornato».

Non si accomoda dunque di elaborazioni critiche, né io almeno sarei in istato di provarmici mentre l'animo è troppo più preso dall'ultimo ricordo dell'amico in persona, quando, nel febbraio del '44, dopo il breve commiato, risaliva lento e nero l'erta bombardata di Grizzana, come una rampa di purgatorio.

Belli quanto si può dire questi dipinti, ma ripasseremo ancora, Morandi, sull'ombra lunga delle Due Torri? Vecchie memorie e desiderio di memorie a venire vagano su Bologna in un cerchio affaticato e sempre aperto, a demolire e ricomporre all'istante mura, accoglienze, pareti, stupori e sempre badando a respingere, a stornare l'ala importuna che sbatte di una sciagura già prima rinnegata che immaginata. Chi vuol parlare di pittura quando (in effigie) il cielo si apre e si richiude nel soffitto della camerella incantata di via Fondazza e le acqueforti si spengono (in effigie) devastate dal sole; quando il lettuccio di Morandi vibra sotto il pugno lungo del cannone che viene da Castel Bolognese? «Deus gart Lombardia - Bologne e Milans»..

* * *

Esegesi della pittura morandiana ne abbiamo di già, per altro, e di penetranti. Ché, dopo le vecchie interpretazioni sbadate del pittore alla guisa di un crepuscolare di provincia, quasi di un Gozzano bolognese (e ne restano tracce fino al '34 nella voce anonima dell'«Enciclopedia Italiana»), un bel progresso è sicuramente compiuto nel saggio (1939) e nel volumetto (1942) del Brandi, mentre qualche altro passo mi par di rilevare ora in uno scritto del Parronchi.

Si è così abbastanza informati sulla più antica cultura di Morandi, e i suoi primi rapporti con gli impressionisti e con Cézanne, coi «fauves» e coi moto «metafisico» dei «Valori plastici», restano pieni di significato anche dopo un così lungo e maestrevole percorso. Una indagine in parallelo sul Derain tra il '10 e il '20 potrebbe forse aggiungersi con qualche profitto, ma non ho mai avuto l'agio di chiederne al pittore bolognese. Un ragguaglio diretto riguarda invece il fatto più antico e, per me più toccante; risultandone infatti che la prima rivelazione della pittura moderna fu per entrambi (ché siamo della stessa, identica generazione) la sala di Renoir a Venezia, anno 1910. Del resto, in tema di ricordi e di antenati, può tornare utile anche una lista preferenziale, come vien fuori dalla mia lunga frequentazione con Morandi. Eccola, nell'ordine dei tempi: Giotto, Masaccio, Piero, Bellini, Tiziano, Chardin, Corot, Renoir, Cézanne. Su questi nomi, in prevalenza, cadeva il discorso e me ne parlava Morandi con particolari sempre da conoscitore vero, non da amatore svagato. Si rileva che non vi figurano fra i moderni, né Van Gogh, né Gauguin, né Modigliani. Quanto agli antichi, le omissioni non avranno lo stesso significato, ma pure ricordo che era più difficile convenire su un altro ordine di fatti e che i nomi di Botticelli, Pollaiolo, Michelangelo non avrebbero suonato allo stesso modo. Mi parve di intendere che Morandi si mettesse in difesa dovunque vedeva punghere anche un sospetto di eloquenza, di turgidezza, di agitazione, di retorica della violenza fisica, della forza, del titanico, del capaneico, e simili. Forse perché ne avvertiva, alla lontana, le conseguenze. Ride parco, Morandi, ma non mai più atrocemente di quando gli ritornano a gola certi versacci toscani in lode di un vecchio scultore («Picchia e ripicchia la pietra puttana - Vedi come si scaglia ed isfavilla», ecc.). A scopo infamante, li ha mandati a memoria. Ecco, par che si dica, dove può portare una certa Italia la retorica dell'energia, il superuomo dell'artigianato rinascimentale. Stessa indignazione, stesso riso, per ogni malinteso «primitivismo» come pur circolava fra gli «stati d'animo» del futurismo più balordo; se, per esempio, una sera, in faccia a un tramonto affocato e teso dietro la bestiale cupola del Collamarini, fuori porta Galliera, un musicista del gruppo che intendeva suggerire benevolmente ai pittori ch'erano con lui, uscì a dire: - Tentarne un'interpretazione su fondo d'oro. - Sostando, con la sigaretta incantata tra le dita, a mezz'aria, Morandi commentò immancabilmente: - Enorme.

Perchè non dargli atto anche di codeste insofferenze se aiutano a chiarirlo?

«La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet, mais dans le degré de pénétration de cette impression à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le symbolisaient ce bruit de cuiller sur une assiette, cette raideur empesée de la serviette qui m'avaient été plus précieux pour mon renouvellement spirituel que tant de conversation humanitaires, patriotiques, internationalistes.»

Il passo, scritto da Proust subito dopo la grande guerra («Le temps Retrouvé» II, 30) è sempre la più esatta introduzione alla pittura di Morandi. Che soltanto scavando dentro e attraverso la forma, e stratificando le «ricordanze» tonali, si possa riescire alla luce del sentimento più integro e puro, ecco infatti la lezione intima di Morandi e il chiarimento immediato della sua riduzione del soggetto che gira al minimo; l'abolizione, in ogni caso, del soggetto invadente che parte in quarta e si divora l'opera e l'osservatore. Oggetti inutili, paesaggi inameni, fiori di stagione, sono pretesti più che sufficienti per esprimersi «in forma»; e non si esprime, si sa bene, che il sentimento. Ed è vero che anche l'impressionismo e il postimpressionismo già prelevano in nature morte, fiori, paesi, ma il piano era ancora di occasioni favorevoli, di «motivi» sollecitanti, mentre in Morandi è soltanto di simboli necessari, di vocaboli sufficienti ad evitare le secche dell'astrattismo assoluto. Tanto vero che sullo stesso pretesto materiale, egli ha potuto rendere timbri sentimentali diversi e sempre diversamente inclinare la sua severa elegia luminosa.

Di fronte a questo impegno d'interiorità spoglia non è a dire quanto sembri irragionevole, se già non fosse indiscreto, chiedere perché Morandi non abbia incontrato nell'arte la «figura», l'abbia scansata come importuna; quando pure si è confessato così pienamente, ed umanamente, per altra via. Quelli, vien da replicare, son fatti suoi privati. Ogni uomo cerca i limiti della propria libertà, ognuno fa i suoi incontri. Che, per civile tristezza, Morandi ne abbia, lungo l'ultimo ventennio, schivati parecchi, torna a sua lode. Ma non è da credere che intrecciando una siepe al suo campo egli abbia mai avuto in mente di costruirvisi la torre d'avorio, una cella semmai, dove approfondire, prima di trasmetterlo, il suo messaggio; messaggio clandestino, com'è di ogni recondita umana verità. Il monaco Morandi nella sua cella è dunque il contrario dell'esteta nella sua torre d'avorio. E se il fascismo ufficiale chiamava torre la cella e lamentava ch'egli non ne uscisse per cimentarsi con le glorie del premio Cremona, non è lecito volerlo in piazza adesso che si dovrebbe aver riacquistato l'uso di ragione.

Oggi che la palla della pittura italiana è sospesa sulle magre dita della più giovane generazione, senza che si veda se andrà a cadere nel cesto di cenci colorati di un più ch frettoloso romanticismo o in quello della più «centristica» nullità mentale e morale, il maestrevole percorso di Morandi potrà servire di lezione ai migliori, proprio per l'umana sostanza; come stimolo a ricercare ancora e sempre dentro di sé, non fuori di sé.

Eppure è proprio nel cerchio insidioso delle «conversazioni umanitarie, patriottiche, internazionalistiche» che verrà trascinato il nome di Morandi; probabilmente lo è già stato. Ma se si può concedere che l'ansia politica stinga qualche poco sull'arte, noi staremo più attenti, questa volta, alla nuova ondata dei «chierici traditori».

«L'idée d'un art populaire comme d'un art patriotique, si même elle n'avait pas été dangereuse me semblait ridicule. S'il s'agissait de le rendre accessible au peuple, on sacrifiait les raffinements de la forme "bons pour des oisifs": or, javais assez frequenté de gens du monde pour savoir que ce sont eux les véritables illettrés et non les ouvriers électriciens. A cet égard un art populaire par la forme eût été destiné plutôt aux membres du Jockey qu'à ceux de la Confédération générale du travail». (Le Temps Retrouvé, II, 38).

Ecco un altro testo che ritorna oggi validissimo e, insieme con la ricomparsa di Morandi, ci conforta a credere che il nostro lavoro «clandestino» di vent'anni non sia andato a male; che il nostro impegno di esegesi «formale», di ammaestramento a finalmente «comprendere» la pittura (non più, come prima, a «goderla» a «gustarla», a lordarla anche con gli spasimi più artificiali), non sia stato inutile, non sia scaduto col fosco ventennio, l'abbia attraversato indenne, e possa oggi continuare con padronanza più vasta nel suo compito più proprio, che mi par quello (se è concesso usare in accezione nuova una celebre impresa) di una instancabile «educazione sentimentale».

Dal catalogo della Mostra al «Fiore» di Firenze 21 Aprile 1945.

In alto: Longhi a Barcellona, lo scorso anno, con il torero Antoiete

Qui a fianco: Longhi a Marina di Massa, nel 1949, con Maccari, Carrà e de Grada

UN GIUDIZIO SUL DUECENTO

«Romanica» è anche la spiegazione che talora si legge di artisti la cui natura italica è accertata, come la famiglia milanese-lucchese dei Berlinghieri o il Pietro spoletino del «Crocifisso» di Campi (M. 40) o il gruppo «guidesco» di Siena; ma se pure qualche impulso «romanico» fu da prima in costoro, nessun dubbio che al tòcco degli invasori artigiani «greci» o addirittura «balcanici» e «greco-asiatici», sui primi del Duecento, sopraffatti culturalmente da codesta grammatica metallizzata, ora classicistica, ora geroglificamente decorativa, tali impulsi si stecchiscono inceneriti e si riducono a gergo arbitrario e gratuito. Le vantate bellezze stilistiche del «San Francesco» di Pescia (M. 5) son cucite di filo bianco, del filo di acciaio delle vecchie leghe metalliche. Su questi binari taglienti ogni tentativo di diversione stride e si sfredda in una nuova sigla di stilemi meccanizzati sui quali potrà esercitarsi, e s'esercita infatti, il perito calligrafo, mentre il critico che ami non stravedere non batte ciglio. Perchè affettare una emozione dove il primo germe poetico è ormai stilizzato come l'occhiolino dei fagioli secchi? Di fronte agli aridi gheriglì delle luci incassulate, dove la trasposizione delle immagini è sempre a «ritroso»; se non riesce che a suggerirci ganci per riccioli, gusci laminati per torsi, gambiere per gambe, asole per nocche, rebbi per dita, cediglie per ciglia; e dove i riflessi mimici del sentimento si scompongono come in lettere di un alfabeto congelato, in cifre di un abbaco meccanico?

«Romanici» costoro che non mostrano, non dico il desiderio di affiatarsi con Wiligelmo, con Niccolò, con l'Antelami, ma neppure il sentore di codesti altissimi precedenti! Si parla di pittura e non di scultura? Ma è proprio questa singolare pervicace dissociazione fra le due a metterci in guardia: giacchè data e concessa la volontà prepotente della scultura romanica (o dell'architettura ch'è lo stesso), lo straniarsi della pittura dugentesca da quelle forze vive e il sortir fuori di quell'unità, anzi di quell'identità espressiva che fa delle «tre» arti una cosa sola nei tempi che meglio sanno ciò che vogliono, non potrà imputarsi che alla pittura soltanto; e precisamente ai «maleficio» bizantino, ai «greci» del buon Vasari, sterilizzatori di una gran parte della nostra pittura dugentesca.

Gli scultori lombardi ed emiliani parlavano già un nostro volgare da più di un secolo quando i poeti si obbligano a versificare in occitanico e i pittori a dipingere in basso greco, in cappadocio, in armeno e che so io, certo non in italiano. Non è sempre stupefacente che, a poco più di mezzo secolo dall'Antelami, lo interno del Battistero di Parma venga decorato da un «balcanico» che non può stabilire alcun accordo di fantasia con l'architettura e la scultura contigue?

Un'altra osservazione, e questa «tematica», non si può lasciar nella penna; soprattutto per stroncare la pretesa, più volte e da più parti avanzata, di gabellare codesto bizantinismo congelato e testuale come trapasso «francescano» nelle intenzioni dell'arte di figura. Non si tratta, intendiamoci, di avanzare la solita esigenza, cara agli storici della cultura, che l'arte abbia a rispecchiare a suo modo e senza indugio le nuove correnti del sentimento religioso, nella fattispecie il rinnovamento morale francescano; ma non si può non trarre le conseguenze dalla constatazione che accogliendo, e non già rifiutando, il tema francescano, colmo di tanto inedito spirituale, i dugentisti lucchesi, senesi e fiorentini, lo maciullino indifferenti nella gramola bizantina; se è vero che per cinquant'anni almeno, da Bonaventura Berlinghieri, al Maestro di Pisa, al Maestro di Santa Croce (fiorentino sulle tracce dei lucchesi), San Francesco ridiventa non dico un monaco benedettino, ma addirittura un basiliano torvo e inasprito. E' la stessa indifferenza per cui il «San Giovanni Battista» del già citato paliotto di Siena ci appare seduto in trono sotto le spoglie, poco manca, di uno Zar dei Bulgari. Se questa è pittura fatta da italiani vorrà dire che parecchi dei nostri s'erano «balcanizzati» a un bel segno: se l'opera è di un immigrato, il giudizio non cambia: sempre un inserto alieno e sforzato nel corpo dell'arte nostra.

Il compito dello storico è perciò di potare dal tronco italiano questo ramo, non perchè alieno, ma perchè arrivato secco e senza capacità d'innesto. E il Vasari avrà avuto il torto di non scorgere in questa genia di pedagoghi di greco bastardo i pochi sedimenti della cultura antica: ma che l'appellativo da lui usato di «maniera vecchia» in confronto all'«antica» sia ingiusto nei confronti di quell'atroce, caparbio processo di «decrepitazione», non direi; in sede di genuina storia di valori mi pare anzi molto più intelligente della affettazione con cui parecchi studiosi portano a spasso la fenice impagliata e irresuscitabile di questo estremo «bizantinismo». A eguale titolo vorrei soggiungere che, nella storia delle più energiche dichiarazioni di gusto, la decisione dei senesi di rimodellare daccapo, sentitamente, le teste delle icone di Coppo e di Guido, a distanza di trenta o quaranta anni soltanto dalla pubblicazione degli originali, mi pare che rivesta un'intenzione apprezzabilissima: sollevare cioè sul piano dello spirito effigi vergate secondo quei riflessi meramente automatici che soltanto i pappagalli del surrealismo possono scambiare per dettatura immediata di impulsi sorgivi.

(da «Proporzioni» - Vol. II).

TESTIMONIANZE SU LONGHI

A BOLOGNA, NELL'AULA DI STORIA DELL'ARTE

★

Un vero maestro

Nessuna posa, in Longhi, nessun sussiego; nessuna pretesa che non riguardasse l'intelligenza, la pura volontà di capire

★

di GIORGIO BASSANI

Conobbi Roberto Longhi a Bologna, nel tardo autunno del 1935. Facevo il secondanno di Lettere, e ancora non ero riuscito ad ambientarmi. L'anno precedente l'avevo consumato in vani tentativi di questo genere. Tutte le mattine prendevo il treno che, da Ferrara, mi portava a Bologna in meno d'un'ora. Frequentavo tutte le lezioni possibili; perfino paleografia e biblioteconomia. Per poi, verso l'una, finire a mangiare con Lanfranco Caretti, anch'egli ferrarese, anch'egli in cerca d'ambientamento e mio grande amico (eravamo stati compagni di banco, al liceo, per tre anni consecutivi), alla mensa del Dopolavoro ferroviario o alla Croce di Malta, un ristorante per studenti molto a buon mercato (lire quattro, vino compreso, per ogni pasto!). Alle due eravamo di nuovo all'Università, per non perdere la lezione, mettiamo, di grammatica latina. E così via, una lezione dietro l'altra, fino a sera: fino all'ora, cioè, di riprender l'accelerato di Ferrara.

*Non ero tipo da esami di coscienza, allora. Ero un ragazzo dotato d'un fisico eccellente (giocavo al tennis niente affatto male: ormai posso dirlo, senza falsa modestia...), e la vita, per me, era tutta da scoprire: qualcosa di aperto, di vasto, di invitante, che mi stava dinanzi, e a cui m'abbandonavo con impeto cieco, senza aver voglia, mai, di ripiegarmi su me stesso un momento solo. Durante l'estate del '35, tuttavia, dopo quel primo anno d'Università, credo che un bilancio, più o meno consciamente, lo facessi. Che cosa volevo fare, della mia vita? L'Artista o lo Studioso? Se ripensavo alle lezioni di Storia della Letteratura italiana alle quali, l'anno precedente, non ero mancato una volta sola; se ripensavo all'invincibile sopore che mi prendeva, ogni volta, negli assolati pomeriggi della primavera del '35, ascoltando dal mio banco la voce sommessa e monotona del professore d'Italiano, a cui, oltre tutto, non potevo perdonare d'aver parlato male d'Ungaretti in un suo famigerato volume sulla letteratura del Novecento; se ripensavo alla noia, al sopore, alla tetraggine di quelle ore (non restava, per sopportarle, che guardar fuori dai finestroni o concentrarsi a fissare qualche compagna): se ripensavo a tutto ciò, mi dicevo che la carriera dello Studioso, la carriera dello Storico della Letteratura italiana, non era assolutamente per me. Ma l'Arte, d'altronde? L'Università – cioè lo Studio – era la noia, la polvere, il tedio accademico, d'accordo. Ma l'Arte? L'Arte era Ungaretti, il versicoli dell'*Allegria: *qualcosa di molto problematico, vago, e incantevole; come la vita; come il futuro che mi stava dinanzi; come il tennis e l'amore... Si poteva, seriamente, fondare la propria vita su queste cose?*

Fu alla ripresa delle lezioni, nel novembre del '35, che venni introdotto per la prima volta nell'aula di Storia dell'Arte da Momi Arcangeli, se ricordo bene. Quelle di Storia dell'Arte eran state le uniche lezioni che l'anno prima, non so perchè, avessi disertate; Roberto Longhi l'unico insegnante che non avessi mai visto, nemmeno di lontano.

Era difficile immaginare un tipo più diverso, anche fisicamente, dagli altri professori. Alto, simpatico, elegantissimo, con un viso dai tratti molto asimmetrici, d'una espressività eccezionale: più che a un professore, a uno studioso, Longhi faceva pensare a un pittore, a un attore, a un « virtuoso » d'alta razza e d'alta scuola: a un artista, insomma. Non c'era nulla, in lui, dell'enfasi curialesca della tradizione carducciana imperante all'Università di Bologna, di quell'unzione accademica che per tutto l'anno precedente mi aveva riempito di venerazione e di noia. Nessuna posa, in Longhi, nessun sussiego; nessuna pretesa che non riguardasse l'intelligenza, la pura volontà di capire: e per questo, non per altro, ci si sentiva a un certo punto osservati dai suoi occhi nerissimi, che lustravan piccoli e malinconici come per febbre dietro il taglio sfuggente del pince-nez *e delle grandi palpebre brune (occhi da spadaccino italiano del '600, mi sorpresi un giorno a pensare, bizzarramente). E se quello stesso sguardo, che frugava sardonico e affettuoso in te, t'arrestava, subito dopo, ristabilendo per così dire le giuste distanze: anche a questa operazione immediatamente successiva di distacco ci si acconciava volentieri, senza soffrire di delusioni di sorta, perchè era ancora l'intelligenza, l'oggettiva necessità di comprendere, che volevan così. Finta, cavazione,* a fondo *fulmineo, hop là: ma poi subito in guardia, l'uno di fronte all'altro e ben saldi sulle gambe di nuovo: pronti, di nuovo, a ricominciare il gioco all'infinito...*

Le lezioni di Storia dell'Arte avevano luogo due volte alla settimana, alle 10 del mattino. Ma poi, finita la lezione, e sgombratasi l'aula, cominciavano in una saletta attigua, alle 11, le cosiddette «esercitazioni», alle quali partecipavano, seduti attorno a un tavolone rettangolare, una decina soltanto di studenti. Tra questi c'erano, sì, i futuri « specialisti »: Francesco Arcangeli, Alberto Graziani, Antonio Boschetto; ma anche altri (Attilio Bertolucci, Antonio Rinaldi, Augusto Frassineti, Franco Giovannelli), i quali come me non avevano, in fondo, troppa voglia di dedicarsi totalmente a un particolare ramo di studi. Le esercitazioni di Storia dell'Arte duravano, comunque, fino a mezzogiorno e oltre. Dopodichè si usciva tutti assieme, risalendo pian piano via Zamboni, avendo per meta qualche libreria del centro. E non era ancora finita; perchè nel pomeriggio, spesso, si era invitati a casa Longhi, in Strada Maggiore, ad ascoltare qualche bel disco di Mozart, ovvero ci si dava convegno su un campo di tennis. Qui io sfoggiavo, naturalmente; e Longhi, che giocava volentieri in coppia con me, mi guardava con ammirazione, accettando umilmente i miei consigli. Quando gli avevo fatto leggere alcune mie prose uscite sul Corriere Padano, *egli me le aveva lodate. Ora, con enfasi maggiore, lodava, che so?, il mio gioco a metà campo o a rete. Che cosa potevo desiderare di più e di meglio? Le lezioni d'Italiano del '34, con la uggiosa alternativa che ponevano tra Studio e Arte, tra Studio e Amore, tra Studio e Vita (e Tennis) si perdevano in un passato più oscuro e remoto del Medio Evo.*

D'allora in poi non frequentai altre lezioni, all'Università, oltre quelle di Storia dell'Arte. Nel '39 mi laureai di malavoglia in Italiano, e cominciai a insegnare nella Scuola israelitica di Ferrara. Ma non per questo, dopo il '39, venni mai meno all'antica abitudine di risentire Longhi due volte la settimana, tanto più che le sue lezioni eran state spostate al pomeriggio. Adesso, mi occupavo intensamente di politica, non pensavo si può dire ad altro. Ma l'inalterabile indulgenza con la quale Longhi continuava ad ammettere il vecchio scolaro ex tennista, ex aspirante scrittore, perfino nel secretum *della saletta attigua riservata alle esercitazioni, continuando a sorridergli e ad ammiccargli come una volta attraverso il fumo dell'avanino perennemente incollato all'angolo della bocca, significava che si, anche di politica potevo occuparmi, se di questo avevo voglia* se questo mi faceva piacere. *Nel '41, unico superstite della vecchia guardia del '35 insieme con Momi Arcangeli e Attilio Bertolucci, mi fu consentito di partecipare a una bellissima gita scolastica ad Assisi, di tre giorni. Per tutto il viaggio avevo flirtato con una ragazza di Parma, se non mi sbaglio. Nello scompartimento di III classe che ci riportava a tarda notte a Bologna, Longhi guardava me e la ragazza seduti di fronte a lui, e sorrideva sardonico nell'ombra azzurra della lampada schermata. Dunque mi interessava la politica, eh? Benissimo: anche questo era comprensibile, anche questo era umano: come tutto il resto. E non avessi fretta, comunque, non fossi impaziente. Niente rimorsi, o rimpianti, o paure da parte mia. Ero un bel confusionario, niente da dire: però presto o tardi, politica o no, ragazze o no, Storia dell'Arte o no, anch'io avrei trovato la mia strada.*

GIORGIO BASSANI

CARAVAGGIO: Particolare da « Giuditta e Oloferne »

RITRATTO DI UN UMANISTA MODERNO

Ci portava i quadri da casa

di FRANCESCO ARCANGELI

Udii rammentare una volta – da fonte certa e insospettabile – che un nostro acuto critico d'arte aveva dichiarato come Roberto Longhi non fosse « un maestro »; e poichè so con altrettanta certezza che quel critico era pieno d'ammirazione per lui, una tale affermazione poteva essere interpretata, o nel senso che le qualità longhiane fossero così singolari e specifiche da non poter essere trasmesse; o nel senso che, a suo avviso, dovessero mancare quelle doti particolari che, a parte il peso dell'opera scritta, fanno di uno storico dell'arte un docente attivo, in lezioni, esercitazioni, tesi di laurea; e anche più, nel rapporto umano. Come dire: meglio leggerlo, che ascoltarlo o conoscerlo. Ricordo anche che, forse proprio per un fenomeno di amore fin troppo geloso, ero portato ad attribuire a quella affermazione un significato negativo che sicuramente non voleva avere; e che andavo ribattendo fra me e me, con ingenuo calore: « Te lo faremo vedere noi, se non è un maestro ». Noi, eravamo i primi allievi, per così dire, ufficiali, del Longhi docente universitario in Bologna; cattedra a cui salì nello autunno del 1934. Non so poi quel che ne abbiamo fatto, di una tale intenzione, noi pochi che avemmo la ventura – fosse colpa della nostra ignoranza o d'una insufficiente circolazione italiana dei fatti di vera cultura – di ascoltarlo prima ancora di averlo letto; e per cui la lettura dei suoi testi fu, poi, già rapita dall'entusiasmo che quella voce, quelle parole, avevano svegliato in noi. Non so quel che ne abbiamo fatto, colpa di nostra debolezza o di anni troppo difficili che ci hanno sviati, intralciati, avviliti; ma basterebbe l'opera, necessariamente contratta ma densissima e commovente, di quello che fu il migliore tra noi, Alberto Graziani, a dire che Roberto Longhi è un « maestro ».

* * *

Ricordo la prima volta che lo vidi: si era sul finire del 1934, leggeva la prolusione al suo primo corso accademico. L'aula era affollata, io lo vedevo di lontano: vesti, capelli, sembrava tutto nero. Magro, alto, leggeva con una voce rapida, elegante, un po' uguale. Son passati vent'anni, ormai. Il tempo logora la memoria e d'altra parte io non ero, in quell'occasione che per me accadeva un po' dall'esterno, impegnato ad ascoltare l'uomo che sarebbe stato il mio maestro. Ero ancora diversamente avviato, e confesso che Roberto Longhi era poco più che un nome, per me. M'era ben presente una sua fotografia, proprio sulla facciata d'una « Fiera Letteraria »: un volto espressivo, mobile, il sigaro pendente all'angolo della bocca. Un volto che mi aveva detto qualche cosa, che si era affacciato autorevolmente alla mia attenzione, come un richiamo. Sapevo che era un critico « sensibile », non sapevo proprio altro.

* * *

Ma vennero le lezioni, le esercitazioni, il rapporto umano. Quella voce non fu più uguale, quelle immagini resuscitarono tante volte, mirabilmente, la variazione sensibile e infinita della pittura, nella vecchia aula buia di storia dell'arte, davanti allo schermo delle proiezioni, su cui la lunga canna manovrata dalla sua mano andava a toccare certi punti, certe giunture significative per il nostro occhio interno quell'occhio che attendeva di essere arricchito, e che la maggioranza di noi nasceva pigramente, entro di sè, di poche e disattente figure. Cominciava a voce bassa, quasi parlando a se stesso, attento alla precisione interna del suo dettato; e imponeva rapidamente al suo uditorio, dove non mancavano certo zotici e impreparati, il prestigio di quel suo monologo: un prestigio fisico e psicologico, che pian piano si scaldava e si faceva dialogo, generosa offerta di sentimenti riposti. Chi non ne fu affascinato? Eppure la sua lezione non diventò mai « di moda »; non ci fu mai, in lui, la sfumatura del « newtonianismo per le dame ». La sua lezione fioriva, ma su cose concrete, serie, a cui ci si doveva dedicare, per impegno e non per parata. Bisogna averlo sentito, in certi giorni. Eppure, per un intero anno accademico io rimasi pressochè estraneo al suo richiamo. Frequentavo poche lezioni, la letteratura e la vita con certi compagni erano ancora una attrazione più forte. Ma, l'anno dopo, « la cosa » venne; e non ne scrivo qui per accennare a mie faccende private, ma per testimoniare di un rapporto che può essere stato di tanti altri; e del modo un po' segreto, che aveva la sua parola, di chiamare a sè. Perchè « la cosa » venne senza che me ne accorgessi. M'ero reso conto sì, abbastanza presto, di quel che poteva essere. Ricordo anche le prime volte che cominciai a trasecolare, che a una cattedra universitaria fosse venuto lui: fatto così com'era, parlando come parlava. Ma, con tutto questo, a secondo anno terminato, mi pareva di non avere acquistato nulla. Lo ammiravo ormai immensamente, non mi pareva tuttavia che in me ci fosse nulla di mutato. Ma, nell'estate, ero al mare, sugli atlanti di storia dell'arte su cui avevo cominciato la preparazione per l'esame, seppi che ero diverso. Ero già « organizzato », in qualche modo: potevo andare avanti da solo, almeno fino a un certo punto. Mi aveva insegnato a vedere, a capire.

* * *

Bisogna averlo sentito, bisogna sentirlo. Non può stare a me, che ho avuto diversa fortuna, capire come si possa diventar suoi allievi dalla pagina scritta. Certo che, secondo il mio cammino particolare, posso dire come. Fin dalle prime lezioni, quel che forse mi colpì più intensamente fu la qualità, il livello a cui sapeva portare fatti anche minori dell'arte. Le prime vicende artistiche apprese dalla sua voce si riferivano a pittori abbastanza oscuri del tardo gotico bolognese: Lippo di Dalmasio, Jacopo di Paolo, Michele di Matteo. Al tocco magico dela sua parola i loro fatti divenivano più attraenti della vicenda più attraente: durano ancora, favolosi, nella memoria. Eppure, non li tradivo, trasfigurandoli in personaggi più grandi del vero. Era la sua temperatura interna che si comunicava a quei fatti, a quelle opere, cavandone il meglio. In questo senso, non c'erano limiti, non ci sono limiti, per lui. L'arte è infinita, come la vita; e l'atto intuitivo d'un critico come Longhi si rinnova senza posa, accompagnando e interpretando, infinito come gli infiniti aspetti dell'arte. Un fermento in progresso, in continuazione: peggio per i quadri costituiti, per le « voci eterne », per i sommi. Roberto Longhi è sicuramente l'interprete più geniale dell'interminabile « gradus ad Parnassum » che è l'arte. Può essere che questo suo aspetto non piaccia a molti; che insospettisca molte anime timorate d'una ortodossia gerarchica, che pure « non sta scritta ». Piace a noi, a chi non voglia veramente considerarsi suo allievo. Ogni volta, infatti, che la sua attenzione si portava su un fatto anche minimo dell'arte, subito sentivamo quel fatto vivente nella molteplicità dei suoi rapporti e nella esperienza andavano a comporre la sua lezione. La quale era, per le sue eccezionali doti di pensatore in parola immediata, un organismo articolato perfettamente quanto una sua pagina scritta; e valeva, perciò, anche come opera d'arte. Ma c'erano, oltre la lezione, le esercitazioni: indimenticabili. Ci portava quadri, da casa. Sapeva quale potere di suggestione ha l'opera originale per chi ha un po' di cuore e di fantasia: per chi riesca a sentirne, su quel legno tarlato, su quella « preparazione », in quegli spessori di colore e di materia, la commovente, peribile, fragile unicità; e sull'unicità dell'originale artistico, e sul diverso condizionamento dell'arte figurativa in confronto alle altre arti insisteva sempre. Voleva attaccarci alle opere, concretamente; e non risparmiava mezzo per ottenere il risultato. Ci è riuscito, da maestro. Presto sapemmo che non si doveva perder parola che uscisse da quelle labbra: nessuna di quelle parole cariche di esperienza, di cultura, di vita. Sembravano quelle di un moderno umanista, complesso e spregiudicato. Insegnò qualche cosa anche ai giovani letterati; e ce ne furono, intorno a lui. Da Bertolucci a Bassani, da Rinaldi a Frassineti, da Giovannelli a Vegliani, tutti appresero più che « qualche cosa ». Tutti, una concretezza, un fervore da dominarsi in opere, una eccezionale « filologia ». Se questi lavorarono o lavorano in un certo senso, lo debbono molto a lui: al suo esempio di lavoro, al suo « aderire » agli oggetti proposti alla esperienza intuitiva, interminabile per il critico vero. Longhi insegnava qualche cosa che forse nemmen la più avvertita critica letteraria ha impugnato con altrettanto vigore di polso, con altrettanta unità fra scienza filologica e dote intuitiva. Insegnava tutto, di un'opera: dal momento che stette nella mente, baleno di forma, a quello – non meno commovente – in cui prese corpo materiale; dal suo rapporto con i valori della società e della cultura, ch'egli ci seppe sempre presentare, nella parola scritta o parlata, con fulmineo riassunto, al suo modo irripetibile di essere stile; entro una storia di forme, non astratta però, ma storicamente e infinitamente individuata. Abbiamo sempre sentito, in lui, il maestro che andava oltre gli schemi; che non « partitava » se non per la sua individua e insostituibile esperienza. Un empirico, se volete, ma ben al corrente di tutte le idee generali, sempre troppo vantate; e a sufficienza provveduto delle formalità delle moderne filosofie estetiche. Ma quel tanto che bastasse a un sensato orientamento della sua ricerca. Un empirico, un grande empirico illuminato, nel senso che più spesso è prevalso nella civiltà culturale dell'Italia del Nord; da cui Longhi, per origine emiliano-piemontese, proviene. Perchè, in quegli anni già un po' lontani di Bologna, lo sentimmo subito dei « nostri ».

FRANCESCO ARCANGELI

QUAND'ERO STUDENTE DI LICEO

Lo zio Roberto

Longhi era curioso anche delle croste: perché le croste, anche se sono nulla esteticamente, in realtà sono grovigli di influenze e di maniere, puzzles dov'egli si diverte a leggere la storia dell'arte a volte meglio che nei capolavori

di MARIO SOLDATI

Mi è molto difficile ricordare esattamente come e quando conobbi Roberto Longhi.

Ero studente di Liceo; e al Liceo allora, se Dio vuole, non c'era la Storia dell'Arte. Non pensavo neppure che, una volta all'Università, mi sarei iscritto alla Facoltà di Lettere. Ma già, in casa, sentivo molto spesso parlare di Roberto Longhi da un mio zio, che anche lui si chiamava Roberto, Roberto Soldati.

*Era un uomo d'affari che verso i sessant'anni, ritiratosi completamente dalle banche dai viaggi e dai commerci, si era messo, con mezzi piuttosto limitati, a fare « collezione di quadri antichi » e a studiare storia dell'arte. Roberto Longhi era per lui un Dio, il Dio dell'*Expertise.

Zio Roberto aveva dunque per Longhi un'ammirazione sconfinata, ma anche un certo timore; della moglie di Longhi, e dei suoceri poi, aveva addirittura terrore... Perchè?

Capii soltanto parecchi anni dopo. Mio zio annoiava continuamente Longhi per dei piccoli pareri su opere di scarso interesse, croste *che egli non si stancava di scovare e di sottoporgli. Longhi era pazientissimo sempre, e del resto curioso anche delle* croste: *perchè le croste, per lui, non sono « nulla », anche se nulla esteticamente: sono grovigli di influenze e di maniere, puzzles dov'egli si diverte a leggere la storia dell'arte a volte meglio che nei capolavori.*

E così Longhi si divertiva anche a chiacchierare con mio zio, benchè questi non fosse nè uno studioso nè un intellettuale, tutt'altro! e lo trattava con una bontà che i suoi beaux-parents non avevano forse torto a ritenere eccessiva, data la candida petulanza del vecchio uomo d'affari.

Quando poi, iscrittomi all'Università, e avviatomi agli studi di storia dell'arte, scoprii chi era Roberto Longhi, e amai in lui lo scrittore almeno quanto ammiravo il critico, non riuscivo a capacitarmi che si trattasse proprio della stessa persona di cui in famiglia si parlava così facilmente.

Conobbi infine Longhi di persona, e facemmo amicizia nel segno di mio zio. Ne imitava la voce così bene che al telefono, una volta, riuscì ad ingannarmi.

A quel tempo avevo dimestichezza con molti studiosi e molti professori. Qualcuno era persona di grande valore. Ma nessuno mi parve così umano come Longhi, così lontano da qualsiasi forma di pedanteria. Quando lo incontravo, quando lo vedevo spuntare in fondo a un corridoio, non provavo mai quel piccolo stringimento di cuore di quando scorgevo altri luminari, gli obbligatori! ma correvo verso di lui a cuor leggero, come verso un amico.

MARIO SOLDATI

★

IMPARARE PRIMA CHE DALLA SUA PAGINA

La presenza dell'uomo

Dal fondo della sua spietata dialettica parte un appello umano, a volte commovente, a restituire al giuoco della vita la pienezza del suo significato

di ALESSANDRO PARRONCHI

Al senso dell'insegnamento di Longhi – per chi, non avendolo avuto docente, ha potuto come me incontrare tuttavia la profonda autorità del suo giudizio e giovarsene – darei il nome, più che d'insegnamento, di gusto: partendo alla scoperta del fatto artistico il gusto d'intuire con esattezza la presenza dei problemi e d'arrivare prima e meglio degli altri a darne la soluzione.

Nell'eccitare questo gusto l'intelligenza di Longhi ha quel che di magico e di *endiablé* che le attirano subito l'ammirazione anche di chi eventualmente trovandosi di opinione diversa è costretto pur controvoglia ad ammettere che, nei termini esatti in cui è stata formulata, difficile è replicare alla ipotesi azzardata da Longhi, e resistere al fuoco concentrico delle dimostrazioni che la sostengono.

Continuando questa riflessione un po' empirica su quella che è la sua, universalmente riconosciuta, qualità di indagatore del fenomeno artistico – e lasciando da parte i meriti maggiori del filologo, che a me non compete porre in rilievo – scorgo una facoltà essenzialmente dialettica; e quello che nel gergo degli schermitori si chiama un « invito » è quasi sempre all'inizio di una conversazione di Longhi.

Quante volte mentre gli parlo la mia scarsa perspicacia, la mia costante distrazione, lasciano cadere un simile invito! Me ne accorgo rinvenendo a distanza di tempo. E una simile tardità di riflessi ho sempre sentito come l'ostacolo più grave che m'impediva di accogliere quanto dalla presenza viva del maestro c'è da imparare prima che dalla sua pagina, la quale sempre, armata di tutto punto, risolve in se stessa il duello con l'interlocutore-lettore

Mi pare anche che questa facoltà dialettica si tradisca tanto difficilmente quanto più segreta è l'umanità di Longhi, risoluta a non farsi avanti, a non agire mai in primo piano, a non dimostrarsi. E dopo il Longhi filologo, stilista, conversatore impareggiabile e maestro, è quasi con timore che arriviamo a scoprire questa presenza dell'uomo. Mentre proprio dal fondo della sua spietata dialettica parte un appello umano, a volte commovente, a restituire al giuoco della vita la pienezza del suo significato.

ALESSANDRO PARRONCHI

L'ultimo libro di Longhi

di LORENZA TRUCCHI

Pietro Bellori, abate antiquario romano, fu tra i primi, col dare alle stampe nel 1672 la « vita » del Caravaggio, a trasmetterne ai posteri una immagine esteriore, nella quale l'uomo *torbido e contentioso* sopraffà, con le sue imprese violente e contraddittorie l'artista E sullo schema di questo acre ritratto, tratteggiato dal Bellori con la partigiana superficialità del contemporaneo, Michelangelo da Caravaggio – bollato dai successivi e non numerosi biografi con i facili attributi di pittore « maledetto », « criminale » ed « anarchico » – si affaccia fin alle soglie del secolo XX: più personaggio avventuroso che grande artista.

In antitesi con il Rinascimento e poi con il formalismo esteriore del Barocco, inviso ai neoclassici per il suo « eccesso » realistico, il Caravaggio è infatti per circa tre secoli, in eterno contrasto con l'orientamento dottrinale del gusto che, via via, ostaggiava qualsiasi pendenza naturalistica. Finchè raffiorato tumultuosamente in Francia, verso la metà dell'800, il sotterraneo fiume del realismo con Millet, Doumier e soprattutto con Coubet, per quanto le promesse formali della pittura di questi artisti derivassero principalmente dai realisti spagnoli ed olandesi (Ribera, Velasquez, Goya, Hals, Rembrandt) allora in gran voga a Parigi, di riflesso la critica riportò finalmente il discorso anche sul dimenticato Caravaggio. Tra i primi Jacopo Burckhart scriveva già nel 1855: « il naturalismo moderno stricto sensu comincia nella maniera più crula con Michelangelo da Caravaggio ».

In Italia i nuovi studi sul grande lombardo iniziarono solo nei primi anni del secolo.

Fu fin dal 1911, Roberto Longhi – al quale va anche il merito di aver ritrovato numerose opere del Maestro, tra cui il *Narciso* (1913), il *Bacco* (1916), il *Fanciullo morso dal ramarro* (1921), ad insistere « sul semplice e schietto precedente ambientivo del Cinquecento provinciale bresciano e bergamasco » del Caravaggio « così avverso per indole alla ragione rinascimentale come il capriccio decadente del manierismo »

Si può dunque sottolineare che i lunghi e fervidi studi di Roberto Longhi sul Caravaggio, sempre ricchi di quei costruttivi umori polemici e di quelle intuizioni spesso folgoranti così propri della sua complessa e completa personalità critica, abbiano avuto come filo conduttore il riportare Caravaggio alle sue origini lombarde. Il Longhi lo ripeterà in più parti dall'"11 in poi, nel *1939 al Congresso Internazionale* di Storia dell'Arte di Londra, nel "43 su *Proporzioni*, nel "51 nella introduzione al catalogo della Mostra di Caravaggio a Milano, nel "53 nel saggio *Dal Moroni al Ceruti* (Paragone n. 41) e così via, direttamente o indirettamente nel corso del prezioso riesame che egli seguita a fare dell'arte *locale* e *provinciale*.

Ed è appunto questo lombardo diavolo della pittura naturale, atto di fede del Caravaggio nel suo interrogatorio del 1603 tra artisti del suo gruppo ed oppositori, a spiegare l'antimitismo del pittore, il suo amore per la natura morta, la sua inconciliabilità con il barocco, il suo gusto per i problemi luministici che se in lui sfociano gloriosamente gli derivano però dal Savoldo e dal lontano Foppa dove già predominano gli elementi di portata naturalistica più di quell' strettamente architettonici.

Ecco ora, sempre nell'ambito degli studi su Caravaggio e la sua *cerchia*, l'ultimo libro di Roberto Longhi dedicato a *Giovanni Serodine* (Pubblioteca di Proporzioni, Sansoni '54) in ricordo della mostra del Serodine alle Isole di Brissagno nel maggio del '50.

Il Longhi aggiunge con questo acuto saggio, un'altra pagina al grande libro dell'arte « lombarda » in Roma del primo 600 e illumina, per la prima volta in modo esauriente, sull'opera del « più forte» pittore del Canton Ticino rimasto pressochè ignoto per la scarsità di traccie e documenti al suo riguardo e per le fortunose vicende che lo perseguitarono durante la sua breve e non felice esistenza (1600-1630), trascorsa in gran parte a Roma come già il Caravaggio ed il conterraneo Borromini.

Non è solo il valore intrinseco del Serodine che Longhi mette in rilievo situandolo con chiarezza nella tendenza estremista del tempo cui egli partecipò con timbro libero e personale, ma anche lo spirito fedelmente caravaggesco di lui che si palesa nella sua fedeltà al tema sacro, inteso con quella religiosità naturale e drammatica del Caravaggio tanto lontana dall'ottimismo « miracolistico e provvisorio dettato dalla controriforma »: nel coraggio quasi eroico delle proprie ideologie; nella totale indifferenza per l'attesa del pubblico: nella rappresentazione partecipe di una umanità dimessa e diseredata.

La monografia è corredata di cataloghi critici, di una sostanziale bibliografia, di elenchi cronologici delle opere e di numerose tavole, a colori e in bianco e nero, delle singole opere e dei relativi particolari che permettono una analisi tecnica delle qualità pittoriche del Serodine e ci offrono una galleria di stupendi ritratti realistici (vedi i particolari dei 6 santi della *Veronica fra i Santi*, dell'*Elemosina di San Lorenzo* e della *Chiamata dei figli di Zabedeo*), la bellezza dei quali, come ben disse Rodin a proposito di quel grande affine a Caravaggio che fu Rembrandt, non è che « l'antithèse constatée entre la trivialité de l'enveloppe physique et le rayonnement intérieur ».

LORENZA TRUCCHI

Ha scoperto un nuovo mondo figurativo

(Continua da pag. 3)

formazione del Giorgione e sull'arte di lui cercata specialmente in certi particolari possono suscitare dissensi; ma la sorprendente attribuzione della Laura di Vienna a quel maestro prima della scoperta di una scritta a tergo del quadro che la consacra esatta, ci prova che il Longhi aveva compreso il segreto dello stile giorgionesco. E vorrei ricordare altre sue illuminazioni: per esempio il paragrafo sul delitto nel saggio su Lorenzo da Viterbo, e certe attribuzioni che direi di « assaggio » ma suggestive e orientatrici; non disse lui un giorno che l'affresco del catino di Santa Croce in Gerusalemme a Roma può sembrare del Palmezzano? E si vedano i pochi periodi del saggio sull'arte tedesca e l'arte italiana dove definisce il Rinascimento mettendo in luce la sostanza di poesia di quella prospettiva che fu da taluni giudicata una scoperta scientifica; e il passo dell'« Ampliamento dell'officina ferrarese » dove egli ci apre il mistero divino dell'arte di Raffaello.

Ma, come dicevo, il Longhi ha mostrato alla fine del Cinquecento la nascita del nuovo linguaggio figurativo moderno con il Caravaggio, nel quale tuttavia si riassume una tradizione dil realismo settentrionale che dai bresciani risale al Lotto e al Foppa. Sin dai suoi anni giovanili intraprese lo studio del primo grande maestro dell'età moderna e degli scolari di lui, ai quali diede nuova cittadinanza nella storia dell'arte, Orazio e Artemisia Gentileschi, e il Borgianni e il Saraceni e Mattia Preti e gli altri: ora, anche il Serodine del quale ha recuperato molte opere alla nostra conoscenza. E non pure gli influssi in Italia, ma cercò quelli del Caravaggio fuori d'Italia, sul Ter Brughen e sul Vermeer in Olanda, sul Valentin e forse su Giorgio de la Tour in Francia, nientemeno che sul Velasquez in Ispagna, e su l'Elsheiner in Germania.

La mostra milanese da lui ordinata fu una testimonianza delle sue teorie storiografiche. La pittura poi del Seicento e del Settecento parve assai più ricca nelle sue pagine. Ricordate come ha saputo farci leggere le opere dei Carracci in modo da comprendere la loro modernità di romantici che vagheggiavano con animo nostalgico le forme classiche e le trasfiguravano in una specie di romanzo storico figurativo. Ed egli ha avuto il merito di scoprire in alcuni pittori realisti e naturalisti del Sei e del Settecento, massime nel Cerruti, i precursori di forme modernissime di arte: quali vedemmo nell'altra mostra milanese da lui disegnata se non ordinata. Ed è sua la rivelazione di quel Gaspare Traversi del quale si era quasi perduto il nome essendosi smarrite le opere tra quelle di altri pittori, innanzi tutto del Bonito. In quale nuova luce abbia messo Rosalba Carriera, Pietro Longhi, il Canaletto e il Guardi insomma il Settecento veneziano, tutti sanno, e come ci abbia fatto conoscere Giorgio Guglielmi frescante in palazzi tedeschi e in chiese romane per contrapporlo a quel Tiepolo che egli vorrebbe con il Tintoretto far discendere dall'alto luogo dove furono messi dagli storici e dal pubblico.

Potrete dissentire da qualche suo giudizio nel quale si esprima il suo animo polemico o il cosidetto « gusto » del nostro tempo, ma vi sarà forse difficile trovare errori nella sua filologia, impossibile disconoscere che lo svolgimento dell'arte italiana dopo questi suoi studi sembra diversa da quella di trent'anni fa, più ricca, più varia con al sommo (accanto a quelli già consacrati) artisti sino a ieri mal conosciuti, Piero della Francesca, Ercole de Roberti, Caravaggio. Questo vorrei ricordare nel numero della Fiera dove gli si rende onore: e questo dichiarerei se avessi tempo da svolgere così difficile tema e se fossi, non un critico letterario che ha studiato e studia l'arte nostra e straniera, ma uno storico di quest'arte.

Cordiali saluti, caro Direttore, dal Suo

GOFFREDO BELLONCI

Roberto Longhi fotografato da Ghitta Carrell

UN'ESPERIENZA DI IRRIPETIBILE FRESCHEZZA

★

L'ora della lezione

DI ATTILIO BERTOLUCCI

Partivo da Parma di mattina presto per arrivare a Bologna entro le otto e mezzo, ora in cui Roberto Longhi cominciava la sua lezione. Se giungevo con ritardo, facevo pianissimo entrando, perchè il pavimento di legno dell'aula lunga e stretta in cui già il professore mostrava le figure della sua lanterna magica, scricchiolava a guardarlo. Erano passati ormai due anni dalla prolusione sulla pittura bolognese fra Vitale e Morandi, e i corsi tanto ricchi di scoperte sul Trecento padano erano finiti, dovevamo accontentarci di leggerli su dispense scompagnate e scorrette, che macchiavano le mani ma esaltavano lo spirito, aiutandoci non soltanto a capire l'arte, ma la terra in cui eravamo nati, la gente un po' grossa e sanguigna cui appartenevamo. La gente appunto che si vede in Viligelmo, Antelami e Vitale.

Ora Roberto Longhi procedeva avanti, entrando mi colpiva gli occhi, appena fiorita sul muro e in attesa ancora del commento sommesso ma magico, un'operetta del « gotico internazionale ». Subito però la lunga canna puntava su un profilo acuto di Baldassarre o di Erode, e ci si proponeva, con molta discrezione, di distinguere nel generico « internazionale », il lombardo: un lombardo aristocratico e dialettale, di gente che mangia in piatti d'oro e ha nomi come Barnabò e Luchino. Anche da artisti minori Roberto Longhi, con estrema, umanissima attenzione, sapeva cavare sempre qualcosa di vero, un segno di vita e dunque d'arte, il cui motivo unico, anche nelle età di maggior formalismo (andavamo imparandolo giorno per giorno) è la vita, e non può essere altro. In tal senso, finiva l'ora di lezione, sfogliando insieme libri e riviste in cui s'aprivano, fiammanti di novità per noi Matisse e Braque e Klee, ci si confermava la continuità eterna dell'arte nel suo eterno mutare. Stavamo stretti attorno al tavolo, Alberto Graziani, Francesco Arcangeli, Giorgio Bassani, Franco Giovanelli, Antonio Rinaldi, Augusto Frassinetti ed io, sino a tardi. E non era ancora finita, si usciva e si andava a San Petronio, o nel chiostro di Santa Cecilia o a casa sua, a vedere altra pittura; e fosse Giovanni da Modena o Francesco Francia o Filippo De Pisis, era sempre un'esperienza di una freschezza irripetibile. I colori degli affreschi e dei quadri, in quegli anni di apprendistato entusiastico, avevano una luce che non so se oggi ritroveremmo tanto splendida, senza più Roberto Longhi a farcela vedere.

E sapeva farcela vedere anche nelle giornate dei più fondi inverni padani. Erano inverni con molta neve, e una volta che arrivai tutto bianco da Parma Roberto Longhi volle immaginosamente paragonarmi a uno di quei capitelli che alla stessa ora s'andavano incappuccciando nel mio Battistero. Questa cara confidenza e allegria durò per gli anni di Bologna e dura tuttora fra Longhi e i suoi scolari, i vecchi e i nuovi, che ritengono una delle grandi fortune della loro vita averlo incontrato nella scuola, oltre che conosciuto nelle pagine indimenticabili, di *Piero della Francesca* e dell'*Officina Ferrarese*.

ATTILIO BERTOLUCCI

Roberto Longhi

"La Fiera Letteraria" 23-1-1955

Ci portava i quadri da casa

RITRATTO DI UN UMANISTA MODERNO

di FRANCESCO ARCANGELI

Udii rammentare una volta – da fonte certa e insospettabile – che un nostro acuto critico d'arte aveva dichiarato come Roberto Longhi non fosse «un maestro»; e poichè so con altrettanta certezza che quel critico era pieno d'ammirazione per lui, una tale affermazione poteva essere interpretata, o nel senso che le qualità longhiane fossero così singolari e specifiche da non poter essere trasmesse; o nel senso che, a suo avviso, dovessero mancare quelle doti particolari che, a parte il peso dell'opera scritta, fanno di uno storico dell'arte un docente attivo, in lezioni, esercitazioni, tesi di laurea; e anche più, nel rapporto umano. Come dire: meglio leggerlo, che ascoltarlo o conoscerlo. Ricordo anche che, forse proprio per un fenomeno di amore fin troppo geloso, ero portato ad attribuire a quella affermazione un significato negativo che sicuramente non voleva avere; e che andavo ribattendo fra me e me, con ingenuo calore: «Te lo faremo vedere noi, se non è un maestro». Noi, eravamo i primi allievi, per così dire, ufficiali, del Longhi docente universitario in Bologna; cattedra a cui salì nello autunno del 1934. Non so poi quel che ne abbiamo fatto, di una tale intenzione, noi pochi che avemmo la ventura – fosse colpa della nostra ignoranza o d'una insufficiente circolazione italiana dei fatti di vera cultura – di ascoltarlo prima ancora di averlo letto; e per cui la lettura dei suoi testi fu, poi, già rapita dall'entusiasmo che quel la voce, quelle parole, avevano svegliato in noi. Non so quel che ne abbiamo fatto, colpa di nostra debolezza o di anni troppo difficili che ci hanno sviati, intralciati, avviliti; ma basterebbe l'opera, necessariamente contratta ma densissima e commovente, di quello che fu il migliore tra noi, Alberto Graziani, a dire che Roberto Longhi è un «maestro».

* * *

Ricordo la prima volta che lo vidi: si era sul finire del 1934, leggeva la prolusione al suo primo corso accademico. L'aula era affollata, io lo vedevo di lontano: vesti, capelli, sembrava tutto nero. Magro, alto, leggeva con una voce rapida, elegante, un po' uguale. Son passati vent'anni, ormai. Il tempo logora la memoria e d'altra parte io non ero, in quell'occasione che per me accadeva un po' dall'esterno, impegnato ad ascoltare l'uomo che sarebbe stato il mio maestro. Ero ancora diversamente avviato, e confesso che Roberto Longhi era poco più che un nome, per me. M'era ben presente una sua fotografia, proprio sulla facciata d'una «Fiera Letteraria»: un volto espressivo, mobile, il sigaro pendente all'angolo della bocca. Un volto che mi aveva detto qualche cosa, che si era affacciato autorevolmente alla mia attenzione, come un richiamo. Sapevo che era un critico «sensibile», non sapevo proprio altro.

* * *

Ma vennero le lezioni, le esercitazioni, il rapporto umano. Quella voce non fu più uguale, quelle immagini resuscitarono tante volte, mirabilmente, la variazione sensibile e infinita della pittura, nella vecchia aula buia di storia dell'arte. davanti allo schermo delle proiezioni, su cui la lunga canna manovrata dalla sua mano andava a toccare certi punti, certe giunture significative per il nostro occhio interno: quell'occhio che attendeva di essere arricchito, e che la maggioranza di noi nasceva pigramente, entro di sè, di poche e disattente figure. Cominciava a voce bassa, quasi parlando a se stesso, attento alla precisione interna del suo dettato; e imponeva rapidamente al suo uditorio, dove non mancavano certo zotici e impreparati, il prestigio di quel suo monologo: un prestigio fisico e psicologico, che pian piano si scaldava e si faceva dialogo, generosa offerta di sentimenti riposti. Chi non ne fu affascinato? Eppure la sua lezione non diventò mai « di moda »; non ci fu mai, in lui, la sfumatura del « newtonianismo per le dame ». La sua lezione fioriva, ma su cose concrete, serie, a cui ci si doveva dedicare, per impegno e non per parata. Bisogna averlo sentito, in certi giorni. Eppure, per un intero anno accademico io rimasi pressochè estraneo al suo richiamo. Frequentavo poche lezioni, la letteratura e la vita con certi compagni erano ancora una attrazione più forte. Ma, l'anno dopo, « la cosa » venne; e non ne scrivo qui per accennare a mie faccende private, ma per testimoniare di un rapporto che può essere stato di tanti altri; e del modo un po' segreto, che aveva la sua parola, di chiamare a sè. Perchè « la cosa » venne senza che me ne accorgessi. M'ero reso conto sì, abbastanza presto, di quel che poteva essere. Ricordo anche le prime volte che cominciai a trasecolare, che a una cattedra universitaria fosse venuto lui, fatto così com'era, parlando come parlava. Ma, con tutto questo, a secondo anno terminato, mi pareva di non avere acquistato nulla. Lo ammiravo ormai immensamente, non mi pareva tuttavia che in me ci fosse nulla di mutato. Ma, nell'estate, ero al mare, sugli atlanti di storia dell'arte su cui avevo cominciato la preparazione per l'esame, seppi che ero diverso. Ero già « organizzato », in qualche modo: potevo andare avanti da solo, almeno fino a un certo punto. Mi aveva insegnato a vedere, a capire.

* * *

Bisogna averlo sentito, bisogna sentirlo. Non può stare a me, che ho avuto diversa fortuna, capire come si possa diventar suoi allievi dalla pagina scritta. Certo che, secondo il mio cammino particolare, posso dire come, fin dalle prime lezioni, quel che forse mi colpì più intensamente fu la qualità, il livello a cui sapeva portare fatti anche minori dell'arte. Le prime vicende artistiche apprese dalla sua voce si riferivano a pittori abbastanza oscuri del tardo gotico bolognese: Lippo di Dalmasio, Jacopo di Paolo, Michele di Matteo. Al tocco magico dela sua parola i loro fatti divenivano più attraenti della vicenda più attraente: durano ancora, favolosi, nella memoria. Eppure, non li tradivo, trasfigurandoli in personaggi piu grandi del vero. Era la sua temperatura interna che si comunicava a quei fatti, a quelle opere, cavandone il meglio. In questo senso, non c'erano limiti, non ci sono limiti, per lui. L'arte è infinita, come la vita; e l'atto intuitivo d'un critico come Longhi si rinnova senza posa, accompagnando e interpretando, infinito come gli infiniti aspetti dell'arte. Un fermento in progresso, in continuazione: peggio per i quadri costituiti, per le « voci eterne », per i sommi. Roberto Longhi è sicuramente l'interprete più geniale dell'interminabile « gradus ad Parnassum » che è l'arte. Può essere che questo suo aspetto non piaccia a molti; che insospettisca molte anime timorate d'una ortodossia gerarchica, che pure « non sta scritta ». Piace a noi. a chi non voglia veramente considerarsi suo allievo. Ogni volta, infatti, che la sua attenzione si portava su un fatto anche minimo dell'arte, subito sentivamo quel fatto vivente nella molteplicità dei suoi rapporti e nella esperienza andavano a comporre la sua lezione. La quale era, per le sue eccezionali doti di pensatore in parola immediata, un organismo articolato perfettamente quanto una sua pagina scritta; e valeva, perciò anche come opera d'arte. Ma c'erano, oltre la lezione, le esercitazioni: indimenticabili. Ci portava quadri, da casa. Sapeva quale potere di suggestione ha l'opera originale per chi ha un po' di cuore e di fantasia: per chi riesca a sentirne, su quel legno tarlato, su quella « preparazione », in quegli spessori di colore e di materia, la commovente, peribile, fragile unicità;

e sull'unicità dell'originale artistico, e sul diverso condizionamento dell'arte figurativa in confronto alle altre arti insisteva sempre. Voleva attaccarci alle opere, concretamente; e non risparmiava mezzo per ottenere il risultato. Ci è riuscito, da maestro. Presto sapemmo che non si doveva perder parola che uscisse da quelle labbra: nessuna di quelle parole cariche di esperienza, di cultura, di vita. Sembravano quelle di un moderno umanista, complesso e spregiudicato. Insegnò qualche cosa anche ai giovani letterati; e ce ne furono, intorno a lui. Da Bertolucci a Bassani, da Rinaldi a Frassineti, da Giovannelli a Vegliani, tutti appresero più che « qualche cosa ». Tutti, una concretezza, un fervore da dominarsi in opere, una eccezionale « filologia ». Se questi lavorarono o lavorano in un certo senso, lo debbono molto a lui: al suo esempio di lavoro, al suo « aderire » agli oggetti proposti alla esperienza intuitiva, interminabile per il critico vero. Longhi insegnava qualche cosa che forse nemmen la più avvertita critica letteraria ha impugnato con altrettanto vigore di polso, con altrettanta unità fra scienza filologica e dote intuitiva. Insegnava tutto, di un'opera: dal momento che stette nella mente, baleno di forma, a quello — non meno commovente — in cui prese corpo materiale; dal suo rapporto con i valori della società e della cultura, ch'egli ci seppe sempre presentare, nella parola scritta o parlata, con fulmineo riassunto, al suo modo irripetibile di essere stile; entro una storia di forme, non astratta però, ma storicamente e infinitamente individuata. Abbiamo sempre sentito, in lui, il maestro che andava oltre gli schemi; che non « partitava » se non per la sua individua e insostituibile esperienza. Un empirico, se volete, ma ben al corrente di tutte le idee generali, sempre troppo vantate; e a sufficienza provveduto delle formalità delle moderne filosofie estetiche. Ma quel tanto che bastasse a un sensato orientamento della sua ricerca. Un empirico, un grande empirico illuminato, nel senso che più spesso è prevalso nella civiltà culturale dell'Italia del Nord; da cui Longhi, per origine emiliano-piemontese, proviene. Perchè, in quegli anni già un po' lontani di Bologna, lo sentimmo subito dei « nostri ».

FRANCESCO ARCANGELI

"La Fiera Letteraria", 23-1-1955

Roberto Longhi

A BOLOGNA, NELL'AULA DI STORIA DELL'ARTE

★

Un vero maestro

Nessuna posa, in Longhi, nessun sussiego; nessuna pretesa che non riguardasse l'intelligenza, la pura volontà di capire

→

Conobbi Roberto Longhi a Bologna, nel tardo autunno del 1935. Facevo il secondo d'anno di Lettere, e ancora non ero riuscito ad ambientarmi. L'anno precedente l'avevo consumato in vani tentativi di questo genere. Tutte le mattine prendevo il treno che, da Ferrara, mi portava a Bologna in meno d'un'ora. Frequentavo tutte le lezioni possibili; perfino paleografia e biblioteconomia. Per poi, verso l'una, finire a mangiare con Lanfranco Caretti, anch'egli ferrarese, anch'egli in cerca d'ambientamento e mio grande amico (eravamo stati compagni di banco, al liceo, per tre anni consecutivi), alla mensa del Dopolavoro ferroviario o alla Croce di Malta, un ristorante per studenti molto a buon mercato (lire quattro, vino compreso, per ogni pasto!). Alle due eravamo di nuovo all'Università, per non perdere la lezione, mettiamo, di grammatica latina. E così via, una lezione dietro l'altra, fino a sera: fino all'ora, cioè, di riprender l'accelerato di Ferrara.

*Non ero tipo da esami di coscienza, allora. Ero un ragazzo dotato d'un fisico eccellente (giocavo al tennis niente affatto male: ormai posso dirlo, senza falsa modestia...), e la vita, per me, era tutta da scoprire: qualcosa di aperto, di vasto, di invitante, che mi stava dinanzi, e a cui m'abbandonavo con impeto cieco, senza aver voglia, mai, di ripiegarmi su me stesso un momento solo. Durante l'estate del '35, tuttavia, dopo quel primo anno d'Università, credo che un bilancio, più o meno consciamente, lo facessi. Che cosa volevo fare, della mia vita? L'Artista o lo Studioso? Se ripensavo alle lezioni di Storia della Letteratura italiana alle quali, l'anno precedente, non ero mancato una volta sola; se ripensavo all'invincibile sopore che mi prendeva, ogni volta, negli assolati pomeriggi della primavera del '35, ascoltando dal mio banco la voce sommessa e monotona del professore d'Italiano, a cui, oltre tutto, non potevo perdonare d'aver parlato male d'Ungaretti in un suo famigerato volume sulla letteratura del Novecento; se ripensavo alla noia, al sopore, alla tetraggine di quelle ore (non restava, per sopportarle, che guardar fuori dai finestroni o concentrarsi a fissare qualche compagna): se ripensavo a tutto ciò, mi dicevo che la carriera dello Studioso, la carriera dello Storico della Letteratura italiana, non era assolutamente per me. Ma l'Arte, d'altronde? L'Università – cioè lo Studio – era la noia, la polvere, il tedio accademico, d'accordo. Ma l'Arte? L'Arte era Ungaretti, il versicoli dell'*Allegria: *qualcosa di molto problematico, vago, e incantevole; come la vita; come il futuro che mi stava dinanzi; come il tennis e l'amore... Si poteva, seriamente, fondare la propria vita su queste cose?*

Fu alla ripresa delle lezioni, nel novembre del '35, che venni introdotto per la prima volta nell'aula di Storia dell'Arte da Momi Arcangeli, se ricordo bene. Quelle di Storia dell'Arte eran state le uniche lezioni che l'anno prima, non so perchè, avessi disertate; Roberto Longhi l'unico insegnante che non avessi mai visto, nemmeno di lontano.

Era difficile immaginare un tipo più diverso, anche fisicamente, dagli altri professori. Alto, simpatico, elegantissimo, con un viso dai tratti molto asimmetrici, d'una espressività eccezionale: più che a un professore, a uno studioso, Longhi faceva pensare a un pittore, a un attore, a un «virtuoso» d'alta razza e d'alta scuola: a un artista, insomma. Non c'era nulla, in lui, dell'enfasi curialesca della tradizione carducciana imperante all'Università di Bologna, di quell'unzione accademica che per tutto l'anno precedente mi aveva riempito di venerazione e di noia. Nessuna posa, in Longhi, nessun sussiego; nessuna pretesa che non riguardasse l'intelligenza, la pura volontà di capire: e per questo, non per altro, ci si sentiva a un certo punto osservati dai suoi occhi nerissimi, che lustravan piccoli e malinconici come per febbre dietro il taglio spiovente del pince-nez *e delle grandi palpebre brune (occhi da spadaccino italiano del '600, mi sorpresi un giorno a*

---

pensare, bizzarramente). E se quello stesso sguardo, che frugava sardonico e affettuoso in te, t'arrestava, subito dopo, ristabilendo per così dire le giuste distanze: anche a questa operazione immediatamente successiva di distacco ci si acconciava volentieri, senza soffrire di delusioni di sorta, perchè era ancora l'intelligenza, l'oggettiva necessità di comprendere, che volevan così. Finta, cavazione, a fondo *fulmineo, hop là: ma poi subito in guardia, l'uno di fronte all'altro e ben saldi sulle gambe di nuovo: pronti, di nuovo, a ricominciare il gioco all'infinito...*

Le lezioni di Storia dell'Arte avevano luogo due volte alla settimana, alle 10 del mattino. Ma poi, finita la lezione, e sgombratasi l'aula, cominciavano in una saletta attigua, alle 11, le cosiddette «esercitazioni», alle quali partecipavano, seduti attorno a un tavolone rettangolare, una decina soltanto di studenti. Tra questi c'erano, sì, i futuri «specialisti»: Francesco Arcangeli, Alberto Graziani, Antonio Boschetto; ma anche altri (Attilio Bertolucci, Antonio Rinaldi, Augusto Frassineti, Franco Giovannelli), i quali come me non avevano, in fondo, troppa voglia di dedicarsi totalmente a un particolare ramo di studi. Le esercitazioni di Storia dell'Arte duravano, comunque, fino a mezzogiorno e oltre. Dopodichè si usciva tutti assieme, risalendo pian piano via Zamboni, avendo per meta qualche libreria del centro. E non era ancora finita; perchè nel pomeriggio, spesso, si era invitati a casa Longhi, in Strada Maggiore, ad ascoltare qualche bel disco di Mozart, ovvero ci si dava convegno su un campo di tennis. Qui io sfoggiavo, naturalmente; e Longhi, che giocava volentieri in coppia con me, mi guardava con ammirazione, accettando umilmente i miei consigli. Quando gli avevo fatto leggere alcune mie prose uscite sul Corriere Padano, *egli me le aveva lodate. Ora, con enfasi maggiore, lodava, che so?, il mio gioco a metà campo o a rete. Che cosa potevo desiderare di più e di meglio? Le lezioni d'Italiano del '34, con la uggiosa alternativa che ponevano tra Studio e Arte, tra Studio e Amore, tra Studio e Vita (e Tennis) si perdevano in un passato più oscuro e remoto del Medio Evo.*

D'allora in poi non frequentai altre lezioni, all'Università, oltre quelle di Storia dell'Arte. Nel '39 mi laureai di malavoglia in Italiano, e cominciai a insegnare nella Scuola israelitica di Ferrara. Ma non per questo, dopo il '39, venni mai meno all'antica abitudine di risentire Longhi due volte la settimana, tanto più che le sue lezioni eran state spostate al pomeriggio. Adesso, mi occupavo intensamente di politica, non pensavo si può dire ad altro. Ma l'inulterabile indulgenza con la quale Longhi continuava ad ammettere il vecchio scolaro ex tennista, ex aspirante scrittore, perfino nel secretum *della saletta attigua riservata alle esercitazioni, continuando a sorridergli e ad ammiccargli come una volta attraverso il fumo dell'avanino perennemente incollato all'angolo della bocca, significava che si, anche di politica potevo occuparmi, se di questo avevo voglia* se questo mi faceva piacere. *Nel '41, unico superstite della vecchia guardia del '35 insieme con Momi Arcangeli e Attilio Bertolucci, mi fu consentito di partecipare a una bellissima gita scolastica ad Assisi, di tre giorni. Per tutto il viaggio avevo flirtato con una ragazza di Parma, se non mi sbaglio. Nello scompartimento di III classe che ci riportava a tarda notte a Bologna, Longhi guardava me e la ragazza seduti di fronte a lui, e sorrideva sardonico nell'ombra azzurra della lampada schermata. Dunque mi interessava la politica, eh? Benissimo: anche questo era comprensibile, anche questo era umano: come tutto il resto. E non avessi fretta, comunque, non fossi impaziente. Niente rimorsi, o rimpianti, o paure da parte mia. Ero un bel confusionario, niente da dire: però presto o tardi, politica o no, ragazze o no, Storia dell'Arte o no, anch'io avrei trovato la mia strada.*

GIORGIO BASSANI

"La Fiera Letteraria" 23-1-1955

Roberto Longhi

E' COSI' FORTE CRITICO PERCHE' E' COSI' ARTISTA

★

Le virtù d'uno stile

★

Singolare, che le virtù d'uno stile come quello di Longhi, che brucia e si consuma tutto nella rivelazione critica, non abbiano ottenuto preciso rilievo nelle storie della letteratura

*Resterà sempre fra i più bei ricordi della nostra giovinezza, quando sull'*Arte *del vecchio Venturi e sulla* Voce *di Prezzolini, si lessero i primi scritti di Roberto Longhi. Fuorché nella cerchia universitaria, il nome e la persona erano si può dire sconosciuti. E da ciò, non saprei come e perché, si acuiva la sorpresa di quella splendida rivelazione letteraria. A parte una quantità di recensioni e altre cose minori, si trattava dello studio, rimasto fondamentale, che dopo più di dieci anni diventò il famoso volume su* Piero della Francesca. *E si trattava dei grandi saggi sul* Borgianni, *sul* Preti, *sul* «Battistello», *ecc.; con i quali veniva a riaprirsi la questione del nostro Seicento.*

Era senza dubbio una questione importante, vivificata dalla immensa erudizione del Longhi, e dalla scoperta e testimonianza d'opere fino allora restate ignote o con un'attribuzione erronea. Ma direi che, alla fine dei conti, il Longhi come scrittore ci aveva colpiti e conquistati più che, come pittori, non fossero riusciti il Preti, il Borgianni e il « Battistello ». Anche qualche altro studioso avrebbe saputo investigare e sollecitare i vecchi testi, con non minore industria e scaltrezza. Nella penombra delle sagrestie, nei malinconici depositi delle grandi pinacoteche, e sotto alle croste di polvere delle quadrerie provinciali: malgrado le deturpazioni del tempo e di restauratori iconoclasti, avrebbe potuto riscoprire la vera fisionomia di tanti dipinti misconosciuti. Ma nelle sue ricerche e rivendicazioni, non sarebbe stato seguìto che da un piccolo gruppo di specialisti. Con il Longhi, la cosà andò in un modo del tutto diverso. E l'avvenimento critico e i nuovi acquisti alla storia dell'arte pittorica, per ingenti che in sé e per sé fossero, risultarono inferiori all'avvenimento stilistico.

In un excursus *bibliografico di parecchi anni dopo, riandando le vicende del saggio su* Piero della Francesca, *ch'era stato dettato, ricordiamolo, nel 1913, il Longhi ebbe di passaggio a notare che, sul primo, « il saggio non ottenne troppo buona stampa, anche per ragioni di difficoltà di lettura ». Non c'è dubbio che difficoltà e sordità di cotesto genere ce ne saranno state nell'ambiente accademico; il quale, del resto, tanto in Italia che fuori, non tardò eccessivamente a convincersi alla geniale tesi longhiana, della formazione della pittura veneta su quella sintesi prospettica di forma-colore ch'è alla base dell'arte di Piero della Francesca. Ma quanto a una diversa e più numerosa categoria di lettori, l'effetto su di essi del saggio su Piero, e degli altri saggi giovanili d'argomento seicentesco, non ebbe nulla di « difficoltoso ». Basti pensare all'immediato profluvio degli imitatori. E si potrebbe più propriamente chiamarlo un effetto magnetico e quasi intossicante.*

E' però tutt'altro che facile indicare il segreto di cotesta attrazione che, sono ormai quarantanni, emana dallo stile di qualsiasi fuggevole pagina di Longhi. Chi volesse fare l'analisi chimica di tale stile, audace e sprezzante nel movimento, quanto laborioso e composito nella materia verbale, avrebbe da citarne di autori, antichi e moderni, nostrani e forestieri. Perché l'esperienza e l'erudizione letteraria di Longhi non è meno cospicua di quella che specificamente pertiene alle nostre arti figurative; se non forse un po' meno per ciò che riguarda l'antichità classica.

Un imprestito talmente sconfinato e spregiudicato, dagli autori di qualsiasi tempo e civiltà, sarebbe inaccettabile, anzi inconcepibile, da parte di chi avesse da esprimere un proprio mondo fantastico; come lo scrittore di romanzi, di novelle o « prose d'arte ». Ma la vocazione e il compito di Longhi sono cosa assai differente da questa. Longhi ha da introdurci in certi mondi pittorici che già esistono in sé e per se stessi. Deve farceli realizzare più esattamente e più intensamente di come fosse riuscito a tanti altri critici e storici che lo precedettero. La materia verbale ch'egli consuma, nel processo di tali evocazioni e realizzazioni, può avere un'origine impura quanto si vuole. Può essere stata estratta dalle più strane miniere, dalle più eterogenee stratificazioni della cultura e del gusto. Può esasperarsi fino al barocco, al grottesco. Giuocare su romantiche capricciosità. Tutto ciò ha scarsa importanza; perché a tale materia, nonostante la bellezza di cui essa s'accende, una volta che sia morsa dal fuoco di questo stile, in definitiva non compete che una funzione mediata, strumentale.

Direi quasi ch'essa ha la funzione della cosidetta « materia di supporto », indispensabile in talune operazioni chimiche. E' ovvio, da un certo punto di vista, che ciò che sopratutto conta è il risultato di coteste operazioni: ch'è poi la scoperta e la conoscenza di qualche nuovo vero. Difatti, la magìa, l'illusionismo e mitologismo, la stregoneria evocativa, nelle pagine di Longhi, concludono sempre con la formulazione d'una realtà (l'essenza d'una particolare opera d'arte, o di tutta una personalità artistica), così positiva e concreta che sembra fissata in termini scientifici. Ma Longhi è così forte critico e storico, proprio perché è anche così artista.

Approssimativamente, si potrebbe parlare, per il suo, d'uno di quegli stili a molteplici dimensioni e sfaccettature, dei quali il Sainte-Beuve dette uno dei primi esempi moderni. All'epoca e nella personalità del Sainte-Beuve, se il gusto era più cauto d'oggi, le inibizioni tradizionali erano più rigorose. Cosicchè l'accusavano di servirsi d'una forma rotta, disossata, allotropica, equivoca, infida; che frattanto ugualmente riusciva a passare per la cruna d'un ago, e a lievitare e spaziare come il tappeto delle Mille e una notte.

Il Longhi non ama le postulazioni teoriche. E non dialettizza i mutamenti formali in qualche astratto schematismo; tanto più che la sua sconfinata e minuziosa erudizione, gli consente di rintracciare e cogliere, nel documento vissuto, scritto, oltre che nel documento dipinto, l'attualità degli incontri e contatti delle singole personalità artistiche e delle scuole. Né per conto mio lo prediligo in qualche trascrizione più distesa e deliberatamente poetizzata: come per esempio nella pagina, mirabile, sulla Madonna di Sinigallia; *dove nella preziosità di tante notazioni, il suo tratto è meno libero, e può far pensare alle equivalenze immaginative escogitate da un Walter Pater di oggi.*

A mio vedere, la sua forza più cruda e più specifica e rivelatrice, è dove egli s'impegna insieme al lettore in una sorta d'interna mimesi dell'opera d'arte; realizzando l'opera nell'organismo delle sensazioni liriche e dei segni che la costituiscono; vivendola, per dir così, nell'« interno della partitura ». La sua frase accompagna la linea di un contorno e risponde alle sue varie tensioni, fermenta nella granulazione d'un impasto coloristico; non per un procedimento descrittivo e didascalico, ma come per un'immediata innervazione ed immedesimazione nelle forze e nei valori espressivi. La quale immedesimazione si produce, fra l'altro, attraverso un gusto così saturo d'esperienze dell'arte moderna, che quando il Longhi parla d'un capolavoro di sei o sette secoli fa, è come se esso stesse appeso fraternamente e luminosamente accanto a un capolavoro d'oggi. Si capisce che i primi che cominciarono ad intendere Longhi avessero la strabiliante impressione che le opere d'arte di cui egli parlava erano assolutamente nuove, e ch'essi le vedevano allora per la prima volta. Longhi aperse gli occhi a un'intiera generazione di studiosi e amatori d'arte. Vennero poi, come inevitabile, breviari espressamente composti per insegnare come si guarda una pittura. (Ma fecero l'effetto degli occhiali neri).

Singolare, che le virtù d'uno stile come questo, che brucia e si consuma tutto nella rivelazione critica, mentre sono tanto largamente ammirate e imitate, non abbiano ancora ottenuto preciso rilievo nelle storie della nostra letteratura (che del resto tacciono sui meriti, d'altronde diversi e minori, d'un Lomazzo, d'un Milizia, d'un Lanzi): si dice per dire come, in certi settori, siano tenaci la superstizione dei generi letterari, il conformismo accademico, e altri pregiudizi.

EMILIO CECCHI

La Fiera Letteraria, 23-1-1955

Pietro Toesca

Longhi al mare nel 1936

SCANDALIZZO' LA CERCHIA UNIVERSITARIA

★

Il suo esordio

di PIETRO TOESCA

Indipendente e anche ribelle, sino a scandalizzare la cerchia universitaria col preferire la «Lisa» di Renoir a quella di Leonardo, era venuto formandosi nel segreto di liberi studi che l'Università di Torino ancora consentiva, frequentando ogni letteratura quanto, ma più decisamente, ogni forma dell'arte. E quando fu al valico obbligato di presentare una tesi non ebbe dubbi, scelse la via che percorre altamente.

Si era trovato dinanzi all'indicazione di un sentiero aspro che avrebbe potuto esercitare la pazienza più che altre qualità di altri minori compagni: lo avrebbe portato a ricercare la storia, l'archeologia e qualche segno della vita antica nei vecchi castelli del Monferrato, a lui ben noto; e volle provarlo, ma non gli piacque che per le belle colline e i buoni vini delle Langhe. Altro gli bisognava: e fu la sua tesi sul Caravaggio. Fu, tra la solita folla dei lavori scolastici, la rivelazione del suo temperamento. Vi urgeva, pur tra incertezze, il bisogno della ricerca e della precisione, poi sempre in lui insistente; ma più ammirevole, e da commuovere il lettore, vi era il senso vivo dell'arte, e la parola che l'esprimeva: senso non generico ma che afferrava nella forma pittorica l'intimo della creazione; parola già allora densa di significato e di suggestioni.

PIETRO TOESCA

"La Fiera Letteraria," 23-1-56

LE SUE RIVENDICAZIONI, BELLINI, TIZIANO, PALMA IL VECCHIO E IL GIOVANE

★

ROBERTO LONGHI E L'ARTE VENETA

La sua posizione nell'arte veneta non è certo quella dello specialista che rettifica attribuzioni: è ben di più, oltre a questo - E' infatti una valutazione di fatti e di momenti alla luce di una conoscenza profonda della spiritualità di un'epoca, una qualificazione critica di essi fonda della spiritualità di un'epoca, una qualificazione critica di essi

★

di RODOLFO PALLUCCHINI

Che la critica longhiana costituisca nel metodo e nei risultati uno dei momenti più originali della cultura moderna italiana nessuno ormai può mettere in dubbio. Quel suo metodo d'indagine, tendente a chiarire il valore dell'opera d'arte mediante i «modi più individuanti dell'espressione» non rimane qualcosa di astratto, di freddamente professionale, ma viene svolgendosi per un continuo impulso di ricreazione: è un metodo cioè « ad personam », individuato nella originalità estrosa del suo autore, che difficilmente può essere schematizzato in ricette scolastiche e perciò preso a modello.

Perchè mi pare che in questa continua messa a fuoco di un problema critico in una personale prospettiva di gusto stia il carattere più vivo della critica longhiana. A questo potenziale altissimo di indagine e di valutazione il Longhi da un trentennio e più ha sottoposto quasi tutta la storia della pittura italiana: non c'è plaga o punto oscuro di quella complessa articolazione storica che egli non abbia illuminato, magari con brusche sciabolate di luci, talvolta di scorcio, con prese di posizioni contenute in poche righe a pie' di pagina.

Venezia naturalmente ha un posto importante nell'attività critica di Roberto Longhi. Ma anche in questo settore così notevole della storia artistica italiana il Longhi non poteva accettare supinamente posizioni acquisite, «clichés» conformisti: avrebbe tradito la sua vocazione di critico.

La posizione del Longhi nei riguardi dell'arte veneziana non è certamente quella dello specialista che rettifica attribuzioni o arricchisce i cataloghi degli artisti: è ben di più, oltre a questo. E' infatti una valutazione di fatti e di momenti alla luce di una conoscenza profonda della spiritualità di un'epoca, una qualificazione critica di essi, in base ad una prospettiva di gusto personale: che è quella stessa, naturalmente, che ha portato alla riscoperta o meglio alla messa a fuoco nel gusto del nostro tempo, di un Piero della Francesca o di un Caravaggio.

Volendo quindi ricordare, almeno brevemente, il contributo che il Longhi ha recato agli studi dell'arte veneta, occorre considerarlo sotto un duplice aspetto: quello riguardante il campo delle revisioni, che costituisce tutta una lunga serie di reintegrazioni, un arricchimento prezioso della nostra conoscenza dei pittori veneti, e quello più strettamente valutativo, il quale ha modificato, e talvolta in modo vistoso, il panorama critico di quel settore dell'arte italiana. Ma naturalmente non si tratta di due campi separati e disgiunti: l'uno è in stretto rapporto con l'altro: il nuovo modo di intendere un fatto pittorico, di interpretare le qualità espressive di un artista non può che aprire nuove prospettive per una più verace comprensione della personalità nel tessuto storico al quale appartiene.

Ora il Longhi è uno di quei pochi critici che hanno una prodigiosa facoltà di mettersi a colloquio con l'opera di arte, di intenderla nei suoi particolari più nascosti, di interrogarla nelle sue motivazioni più segrete, ricreandone il clima storico. Il che significa portare quell'opera d'arte a contatto di una problematica più aperta, più larga, che consente una più ampia partecipazione di problemi non soltanto figurativi. Basterebbe in questo campo citare alcune tra le più spettacolose rivendicazioni del Longhi, come il polittico di S. Giovanni e Paolo di Venezia a Giovanni Bellini, l'Annunciazione di San Domenico di Napoli a Tiziano, la Deposizione del Prado allo stesso, l'Uccisione di San Pietro Martire di Alzano Maggiore a Palma il Vecchio; tali rivendicazioni non sono mai state fine a se stesse, cioè mere attribuzioni, ma hanno comportato un'ampia ed approfondita rivalutazione di un certo momento dell'attività di un artista rispetto alla cultura figurativa del suo tempo. Dare il quadro di Alzano Maggiore al Palma significava una più determinante comprensione dei modi lotteschi in terra lombarda: riaffermare di Tiziano l'Annunciata napoletana voleva dire riportare il problema dell'ultimo periodo dell'attività del cadorino ad una sua piena concretezza storica.

La presa di posizione di fronte ad artisti, a movimenti, a momenti storici, non costituisce quindi per il Longhi un capriccio critico, ma fa parte di un sistema che egli è venuto costituendosi con esperienza faticosissima, capillare e sempre di prima mano: un sistema nel quale la eccezionale sensibilità longhiana gioca una parte di primo piano.

Più si considera nel suo svolgimento l'attività critica longhiana, più ci si accorge come essa si svolga con coerenza, senza smagliature, senza ritorni con approfondimenti continui. Fin dai primi scritti appare chiaro che la sensibilità longhiana rifugge da ogni pittura che si adegui alla concezione di colore-tappeto, da ogni decorativismo, diciamo pure da ogni bizantinismo. Non si è capito ancora che la sostanza profonda di un saggio come il « Giudizio sul Duecento », anche se potrà essere discutibile in qualche particolare, nel suo complesso significa un pungentissimo autoritratto critico, nel quale il Longhi viene a confessare la propria fede nella pittura occidentale, in una accezione direi profondamente umanistica, che naturalmente si stacca da ogni bizantinismo, sotto qualunque forma esso appaia. E' del '14 (nel « Borgianni ») del resto la definizione longhiana del « *problema veneziano* » dal quale la sua critica non s'è mai scostata. « ... *per problema veneziano intendo non tanto il coloristico, quanto quello che riguarda la lirica della sostanza pittorica, la lirica per cui gli artisti concepiscono il mondo come formato di una unica materia, che imprime egualmente a tutte le forme e a tutti gli obbietti le stesse qualità primordiali di spessezza, di compagine atomica, di coesione e di peso* ».

La svalutazione di un Tintoretto va considerata in questa luce, proprio di fronte all'esaltazione del lucido e ordinato cosmo cromatico di un Veronese: la individuazione del Tiziano « fidiaco » discende ancora da questa posizione, senza però rinnegare i raggiungimenti del vecchio Tiziano, cioè quel suo « impressionismo magico » al quale il Longhi ha dedicato pagine critiche forse tra le più alte, degne di antologia. Ma anche in questo caso, egli mai dissocia l'unità spirituale e morale della forma pittorica, immessa in un nuovo senso di croma atmosferico e luministico.

Che il Longhi sia uno dei più profondi valutatori della pittura occidentale lo testimonia la continuità che egli ha saputo imprimere alla comprensione di una tradizione svolta fino agli impressionisti francesi, anzi fino ai « fauves », nelle sue varie accezioni e nei suoi vari modi d'espressione, che tengono sempre conto di un costituirsi del colore in sintesi spaziale; ciò è venuto dimostrando in quel fondamentale saggio che è « Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana » (1914), in cui ha aperto nuove prospettive per comprendere tale pittura, in una accezione propriamente rinascimentale e quindi anti-bizantina. Il recupero di questa civiltà del colore ha trovato in Longhi uno strenuo difensore, ma una civiltà del colore in senso del tutto moderno, dal rinascimento fino ai giorni nostri, attraverso il Seicento europeo.

Si è detto come il saggio su Piero della Francesca sia fondamentale per la comprensione della pittura veneziana. Per il Longhi, nella pala pesarese di Giovanni Bellini il colore non è più tinta in funzione plastica, ma assume nuova fondamentale importanza costruttiva, di fronte alla luce che lo investe, per l'organizzazione prospettica dello spazio. Con la pala di Pesaro è segnato il cammino della pittura veneziana: è aperta la via a Giorgione e a Tiziano. Spetta al Longhi il merito di averci fatto comprendere i nuovi sviluppi che quel colore avrà nell'interpretazione di Giorgione e di Tiziano.

E' nel « Piero della Francesca » (1927) che il Longhi prospetta in tutto il suo interesse storico l'eredità del genio di Borgo San Sepolcro, messa a frutto dai veneziani. « *Quella distensione spettacolare delle "apparenze", che, là dove le intenzioni di Piero meglio campeggiano, dico negli affreschi di Arezzo, ci apparve come un dolce portato delle escogitazioni, a prima vista astruse, della prospettiva: quella stessa invincibile festività degli avvenimenti, come epicamente soluti nella collana inifina delle ottave cromatiche, vennero dai muri di Toscana, a infondersi nelle stagioni, sempre più favorevoli, del colore veneto. La prima di quelle stagioni si vide, crediamo, nei perduti teleri di epos locali dipinti dal Bellini, e si vide ancora, è ben certo, nei brani di leggenda aurea svolti dal Carpaccio nelle scuole di S. Orsola e di S. Giorgio degli Schiavoni; la seconda si legge negli affreschi di Tiziano a Padova; la terza in quelli del Veronese a Maser. Donde, per vie più mediate, l'arte di Piero si continua ed opera nella maggiore pittura moderna* ».

Anche le illuminazioni longhiane a proposito di Giorgione fanno parte di una sistematica che può apparre più o meno accettabile, ma che è del tutto coerente e che d'altra parte ha servito a valutare meglio l'articolazione e lo sviluppo di tale artista.

La distinzione longhiana di un gusto bresciano-lombardo, da quello più propriamente veneziano-lagunare, è stata fondamentale per comprendere meglio i fatti che sono venuti maturando alla periferia del gusto veneziano nel primo Cinquecento. La venezianità del dipingere smosso e sfrangiato di un Romanino, di fronte alla costruttività ancora foppesca di un Moretto e di un Savoldo, hanno chiarito il formarsi complesso del gusto del Lotto, come predecessore della sensibilità del Caravaggio.

La valutazione di Jacopo Bassano, fino dalle pagine delle « Precisioni » alla Galleria Borghese (1928), è una delle illuminazioni più nuove del Longhi, proprio in quell'aver afferrato quella « *sua forma intuitiva e rapida e corsiva, incercinata e acquattata* » e « *quel suo "sistemare" con perizia mistica e disperata, che può soltanto raffrontarsi alle esperienze cromatiche del Cézanne, le infinite scale tonali dei suoi "colpi", delle sue "toccate", che non furono d'esempio soltanto ai Veneti contenmporanei e al Greco, ma allo Hals e ai maestri del paesismo olandese* ». Il contributo più recente (in « Arte Veneta », 1948) su Jacopo Bassano arricchisce in maniera fondamentale la conoscenza di questo artista, così caro alla sensibilità longhiana.

Come è noto, l'opera nella quale il Longhi è venuto a raccogliere le sue esperienze di oltre un quarto di secolo di ricerche e di investigamenti è stato « Il Viatico di cinque secoli di Pittura Veneziana » (1946), il cui movente occasionale fu la Mostra organizzata da Venezia appena finita la guerra. Il « Viatico » è venuto a cadere, nel placido stagno degli schemi valutativi dell'arte veneta, che gli storici si andavano passando di mano in mano, come una pietra lanciata con forza. Ancora le acque non si sono calmate: le discussioni sono state violente. Alcune prese di posizione sono state riecheggiate con esagerazione dai discepoli.

Sta di fatto che il libro costituisce un punto fondamentale per la storia critica della pittura veneta: anzi una nuova svolta di quegli studi, un passaggio obbligato per tutti coloro che si occupano di quegli argomenti. Molte sono le novità proposte dal Longhi, nella valutazione dello svolgimento dei cinque secoli di quella storia. Il modo con cui ci presenta quello sviluppo, per cui alcune personalità vengono spinte alla ribalta ed altre riportate in ombra, la maniera personalissima con la quale quelle personalità artistiche vengono qualificate nel loro valore formale con alcune definizioni ormai insostituibili, la messe di apporti nuovi per il catalogo dei singoli artisti, sono altrettanti momenti vitali del geniale saggio, che non solo regge il confronto con l'« Officina ferrarese », ma in un certo senso la supera per la vastità dei problemi toccati e per il lucido equilibrio dello stile. E' sufficiente del resto sfogliare le illustrazioni del « Viatico » per accorgersi del

modo col quale sono state scelte e presentate le opere, talvolta con particolari che accentuano la vitalità del loro linguaggio artistico.

Certe definizioni di Giovanni Bellini, del Carpaccio, del Cima, di Tiziano, del Veronese, di Pietro Longhi, del Canaletto rimarranno « classiche »: proprio per il loro pregnante significato critico, innervato in modi espressivi d'una semplicità nella quale più agevolmente avverti la commozione del critico. Certe impennate, come quella su Giambattista Tiepolo, non potevano sorprendere in un temperamento come quello longhiano: motivate in parte dalla sua visione « progressista » della pittura veneta del Settecento. Si potranno discutere e magari non accogliere: ma anche nel campo critico hanno il merito di riportare la discussione su problemi valutativi che ormai parevano risolti sulla base di una indiscrinimata apologetica molmentiana.

Gli studi sulla pittura veneziana hanno avuto un incremento notevolissimo da parte di Roberto Longhi: e non soltanto da un punto di vista meramente filologico, ma come incitamento ad una apertura di idee, ad una discussione di problemi, indispensabili al rinnovamento di una storiografia artistica anche nel settore veneto.

RODOLFO PALLUCCHINI

APPUNTI PER UNA BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Storia di una produzione inconfondibile

★

"La Fiera Letteraria", 23-1-1955

Roberto Longhi

Dal 1913 al 1917, i primi saggi impegnativi di Roberto Longhi seguono chiaramente due tracce molto diverse, addirittura contrastanti: il suo interesse si divide infatti fra uno degli episodi più altamente « formali » dell'arte del Rinascimento e uno dei momenti più naturali e diretti della nostra espressione figurata. Per indicarli: Piero della Francesca e Caravaggio. Nel 1914 esce, nell'« Arte » di Adolfo Venturi, quel lungo saggio su « *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura venziana* » che sbocciò con freschezza e violenza inattesa tra i fiori precocemente appassiti di una storia convenzionale e cattedratica. Vi si stabiliva per la prima volta in termini concreti la confluenza dal Sud al Nord, il rapporto Piero-Antonello-Giovanni Bellini, e, partendo dalla definizione della spazialità di Piero come spazialità architettonica, si poneva l'accento su uno dei fatti di maggior rilievo del Rinascimento, la « prospettiva » e le sue possibilità liriche, come non si era mai fatto nella critica precedente (non ve n'è traccia ad esempio nei saggi del Berenson). D'altra parte, e nello stesso giro di tempo, escono del Longhi alcuni saggi importanti su pittori del Seicento, caravaggeschi in particolare. Va detto subito che all'origine di questi altri studi era un'importante questione di metodo. Fin dai suoi vent'anni, l'interesse del Longhi, studente a Torino, si era volto al Caravaggio del quale aveva subito intuito il significato rivoluzionario; ma, subito dopo il primo saggio pubblicato nel '13 su « *Due opere del Caravaggio* » (e che del Caravaggio non erano), non tardò ad accorgersi che si trattava di un terreno da esplorare ex novo piuttosto dalla circonferenza al centro, che non viceversa. Per centrare il Caravaggio, era necessario cioè studiare prima l'arco amplissimo dei caravaggeschi: ed ecco nel '13 il saggio su « *Mattia Preti* » nella « Voce », nel '14 quello su « *Orazio Borgianni* » nell'« Arte », e, sempre nell'« Arte », il « *Battistello* » del '15 e il « *Gentileschi padre e figlia* » del '16. Le stesse « *Cose bresciane del cinquecento* », uscite nell'« Arte » del '17, sono legate agli studi sul Caravaggio, perchè sin d'allora il Longhi aveva ritrovato le origini naturalistiche dell'artista sin nel cuore dell'arte lombarda « antirinascimentale », con una intuizione che svolgerà ampiamente più tardi

Nello stesso momento, e sulla stessa rivista, è memorabile la *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco sull'altare del Mantegna* che dà una nuova interpretazione degli «squarcioneschi» in senso positivo, in confronto alla critica allora corrente, malata come sempre di un antistorico filofiorentinismo, e che vedeva l'aquila dell'impero rinascimentale partir da Firenze e spaziare dovunque in Italia, determinandovi ogni successiva espressione.

Nel 1927 esce il volume su *Piero della Francesca*, troppo noto per insistervi qui. Ma giovi ricordare che l'opera sembra la conclusione del primo aspetto «formale» delle ricerche longhiane e, in pari tempo, la liquidazione di un dettato critico che, nella seconda edizione del 1943, il Longhi stesso taccerà crudelmente di «collet monté».

Ma, per la vastità d'interessi del conoscitore e dello no cresce nei nuovi saggi di «Vita Artistica», 1927, Qui basti citare: *Un S. Tomaso del Velasquez e le congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600*, dove, partendo dall'occasione di un importante inedito del Velazquez, si illumina tutta una zona di pittura europea — e per eccellenza il nesso Firenze-Spagna — a cavallo tra i due secoli; *Ter Bruggen e la parte nostra*, dove sono per la prima volta segnate le basi per la storia del caravaggismo del Nord-Europa; e *Gaspare Traversi*. Quest'ultimo scritto tutto pervaso dal calore di simpatia umana scaturito da un «incontro» quanto mai felice e congeniale, può considerarsi, in sè, uno dei più portanti del Longhi. Oltre alla ricostruzione impeccabile di una rilevantissima e, fino a quel momento, sconosciuta persona artistica del Settecento napoletano, il saggio dà un modello del come vada intesa la critica dei rapporti eventuali fra un artista e una società particolare: cioè, non postulata per astratto, ma ricercata in quelle giunture che emergono dall'opera stessa, che il Longhi non si stanca mai di chiamare il documento principe, e perciò in grado di dir tutto l'essenziale su sè medesima.

Ma, per la vastità d'interessi del conoscitore e dello storico, non sono dimenticabili, nello stesso anno, *La*

Notte del Rubens a Fermo, la *Cartella Tizianesca* e *In favore di Antoniazzo Romano*. Il lavoro séguita serrato nel 1928-29, nella nuova rivista «Pinacotheca» di cui è sempre condirettore Emilio Cecchi. Nello spazio di un anno, il Longhi ci dà le *Ricerche su Giovanni di Francesco*, a chiarimento dei molteplici e spesso divergenti aspetti dello spirito formale nella Firenze della prima metà del Quattrocento; il saggio su «Giusto da Padova» che risuona come un ben assestato colpo alla critica tradizionale del Trecento Fiorentino, il primo pubbblicamente inferto dal Longhi (e ci ritornerà più tardi con maggiori argomenti) al quadro accademico dei valori prediletti dalla critica, dai giotteschi ortodossi all'Orcagna. Ravvisando in Giusto un apice classico del romanico italiano, il Longhi ne intuisce il punto di partenza da un porto ancora interrato dai crolli della vicenda storica, della pittura fiorentina dopogiottesca e tuttavia non puramente giottesca; dalle acutezze di taluno degli «egregissimi doctori» acclamati dal Ghiberti. L'accenno, apparentemente sibillino, si chiarirà, com'è noto, negli studi posteriori del Longhi, e soprattutto nella ricostruzione di quel probabile «Stefano» dove si rivelerà un nuovo, inedito aspetto della pittura trecentesca fiorentina che si credeva rinchiusa nel solo aspetto dei cosiddetti valori plastici o tattili.

Ma il saggio più noto di «Pinacotheca» è certamente quello dei *Quesiti Caravaggeschi*, serrata indagine sui «precedenti» lombardi del Caravaggio; e dove l'aspetto «formale» e l'aspetto «contenutistico» della grande tendenza si saldano perfettamente e sembrano già discorso d'oggi. In margine alle ricerche lombarde, il Longhi non manca di esaminare a nuovo le persistenze dell'ultimo manierismo gotico in Lombardia: e ne emergono i saggi rivelatori su *Cristoforo Moretti* e su *Bonifacio Bembo;* mentre i ripetuti accenni al grande «maestro dell'Annunciata del Louvre», si concluderanno solo nel 1942, nel volume apposito su *Carlo Braccesco*. Seguono, d'altra parte, anche le ricerche sul Trecento Fiorentino, il cui maggior risultato, sul «Dedalo» del '30, è nei *Progressi della ricostruzione di un polittico di Giotto*.

Nel '34 (l'anno in cui il Longhi è chiamato all'Università di Bologna), esce l'*Officina Ferrarese*, provocata dalla Mostra – tenutasi nel 1933 – della pittura ferrarese del rinascimento, ma che qui abbraccia più di trecento anni di storia. Vi brilla la nuova raffigurazione della civiltà «squarcionesca» e perciò anche ferrarese, come interpretazione rinascimentale di motivi medievali; ma il volume è più noto come modello filologico folto di recuperi di persone artistiche e di complessi pittorici (sul principio dell'«unità d'opera») dal Tura, al Cossa, al De Roberti, al Costa.

Un altro saggio «di occasione» (in «Italia Letteraria», 1934), perchè in margine a una mostra cui del resto servirono anche gli studi precedenti del Longhi, quella dei *Pittori della realtà in Francia*, è svolto invece in forma brillante di intervista immaginaria.

Del 1935 è la prolusione di Bologna, *Momenti della Pittura Bolognese*, dove, in una trentina di pagine, si dà la chiave di lettura del grande e vilipeso «Trecento bolognese» (e la ricerca sboccherà nella indimenticabile Mostra del 1950, diretta dal Longhi stesso); mentre, in confronto al disordinato procedere degli studi del Seicento, s'inquadra in nuova forma la grande missione della cultura dei Carracci e della loro portata essenziale per il «razionalismo» del Seicento francese. Lo studio si conclude con la notata citazione di Morandi, che piombò nella costernazione gli ambienti universitari di quei giorni.

Dal '35 al '40, già crescendo gli anni difficili, il Longhi si restringe alle sue attività di maestro. Ma sulla fine di quel tratto, la ricostruzione di *Monsù Bernardo* («Critica d'Arte», 1938) è il racconto esemplare di una personale avventura critica; mentre gli *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese* – a parte la novità delle aggiunte – sono animati dal piglio di una polemica costruttiva e i *Fatti di Masolino e di Masaccio* offrono una nuova e sorprendente soluzione della famosa «Masaccio-Masolino Frage», circondandola di una ricchissima selva di osservazioni e di spunti sulla pittura post-masaccesca; fra di essi, una moderna lettura dell'Angelico, distolto, finalmente, dalla sua vantata «trascendenza»

Durante la guerra, il saggio (una conferenza) su *Arte Italiana e Arte Tedesca*, a parte il suo valore di traccia sintetica, è la famosa refutazione, in pubblico, e in pieno periodo nazista, dell'estetica della stirpe e del sangue. E, del '43, esce il primo numero di «Proporzioni» – la nuova rivista diretta dal Longhi – con il lungo saggio: *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, che riprende ed amplia la comunicazione fatta nel 1939 al Congresso internazionale di Storia dell'Arte di Londra. Dopo più di dieci anni il Longhi ritorna così sul problema del Caravaggio e, con una chiarezza d'idee che è il frutto di una meditazione ormai aliena da ogni schematismo formalistico e retta dal solo polso ferreo del buonsenso storico, Vi si articolano, nelle loro connessioni, tutti i fatti principali, del caravaggismo italiano ed europeo, mentre le note, stipate di fatti, di liste, di referti, di appunti, offrono già la traccia completa che servirà alla grande Mostra milanese del '51.

Nel secondo volume di « Proporzioni » esce anche il *Giudizio sul Duecento* steso in gran parte sin dal 1939, come riflesso critico della Mostra Giottesca del '37. Il tono del saggio, chiaramente polemico, è dato da una nuova interpretazione storica del nostro Duecento e dalla indicazione dei suoi limiti di valore; una reazione alla snobistica e indiscriminata scoperta del Duecento « astratto », nata in seno alla più fatua critica europea; una implicita condanna degli inutili paralleli, perpetrati anche nelle nostre Università, tra Braque e Picasso e i non-valori dugenteschi; ma che, per converso, non dimentica di rimettere gli accenti sui valori genuini, quasi sempre i più trascurati, di quel secolo di crisi.

Il clima delle « occasioni » sembra particolarmente favorevole al Longhi per spendere, al momento giusto, le ricchezze della sua cultura. Dimostrazione, questa, della vitale concretezza dei suoi procedimenti di ricerca, della sua continua, immancabile presenza sul campo attivo e militante della cultura. Subito dopo la guerra, infatti, la Mostra di cinque secoli di Pittura Veneta sollecita la stesura di un volume, già memorabile, anche nei suoi riflessi polemici, il *Viatico per cinque secoli di Pittura Veneziana*, uscito nel 1946. In quaranta pagine scorre il racconto dei cinquecento anni della « pittura per antonomasia », già tanto investigata. Ma non tanto che il Longhi non trovi modo di rivederla alla propria maniera, facendovi spiccare valori nuovi, e appannando l'oro troppo brillante di altri. E' una nuova strage di pregiudizi, un fuoco di artificio che sbriciola i luoghi comuni. Basta ricordare le due limitazioni del valore del Tintoretto e del Tiepolo, spregiudicate sì, ma non con compiacenza distruttiva, piuttosto con la intrepidezza di chi conosce l'opportunità degli scandali Sullo stesso piano di responsabilità storica è, nel '49, il saggio che serve di prefazione alla edizione italiana della « Storia dell'Impressionismo » del Rewald; e il Longhi vi rende un referto crudo e spietato del provincialismo della cultura figurativa italiana negli ultimi settant'anni; ma facendo tanto meglio brillare le poche eccezioni, dal Martelli, al Soffici giovane, al Pica, al Cecchi

Negli ultimi cinque anni – a parte il sorprendente volume puramente « narrativo » sul *Caravaggio* (Milano, 1953) e su cui occorrerebbe lungo discorso – l'attività del Longhi si è soprattutto dedicata alla nuova rivista *Paragone* (di cui, per l'arte, sono redattori l'Arcangeli, il Briganti, il Bologna, il Causa, M. Gregori, I. Toesca, il Volpe, lo Zeri) concepita secondo una formula nuova e particolarmente felice se il periodico ha potuto affermarsi anche il campo internazionale e giungere al suo sessantesimo numero, senza tracce di stanchezza.

Apertasi nel gennaio 1950, con le *Proposte per una critica d'arte* dove, al suo modo tipicamente antidottrinario, il Longhi espone le proprie preferenze metodologiche che capovolgono i metodi astrattivi della corrente storia della critica, la rivista ha, fino ad oggi, ospitato almeno cinquanta scritti longhiani, e del più vario argomento. Editoriali, spesso dedicati alla critica del governo artistico – dai problemi della media cultura figurativi, a quelli di restauro, di museografia, di esposizioni antiche e moderne; affiancamento critico e antologico alle mostre più rilevanti (e nelle quali il Longhi ebbe parte segnalatissima) come quella dei *Trecentisti Bolognesi* (1950), del *Caravaggio* (1951), dei *Pittori della Realtà in Lombardia, dal Moroni al Ceruti* (1953); saggi particolari su nessi storici e su singoli artisti (e si rammentino almeno quelli sul *Primo tempo della Natura Morta*, su *Giotto spazioso*, sul *Quattrocento Siciliano*, sul *Goya romano e la cultura di Via Condotti*, su *Velazquez, Masaccio, Cimabue, Lorenzetti, Stefano Fiorentino, Seurat, Reycend*); scritti fieramente polemici come quelli sulla *Mostra di Arezzo*, sul « *Caravaggio invertito* » del Berenson; su « *Firenze, fiore del mondo* » sulla ormai celebre « tegola » signorelliana; e persino il *Dialogo*, letterariamente inclinato, *fra il Caravaggio e il Tiepolo*. Una massa di produzione instancabile, insomma, che qui non può che indicarsi sotto il titolo di « lavori in corso » e non abbisogna di altro consuntivo che non sia il debito di riconoscenza da parte di quanti, entro le più giovani generazioni, debbono al Longhi gli stessi strumenti del proprio lavoro; e la promessa di usarli e di accrescerli sulla traccia da lui segnata.

GIULIANO BRIGANTI

"La Fiera letteraria", 23-1-1955

Roberto Longhi

L'ultimo libro di Longhi

di LORENZA TRUCCHI

Pietro Bellori, abate antiquario romano, fu tra i primi, col dare alle stampe nel 1672 la « vita » del Caravaggio, a trasmetterne ai posteri una immagine esteriore, nella quale l'uomo *torbido e contenzioso* sopraffà, con le sue imprese violente e contraddittorie l'artista E sullo schema di questo acre ritratto, tratteggiato dal Bellori con la partigiana superficialità del contemporaneo, Michelangelo da Caravaggio - bollato dai successivi e non numerosi biografi con i facili attributi di pittore « maledetto », « criminale » ed « anarchico » - si affaccia fin alle soglie del secolo XX: più personaggio avventuroso che grande artista.

In antitesi con il Rinascimento e poi con il formalismo esteriore del Barocco, inviso ai neoclassici per il suo « eccesso » realistico, il Caravaggio è infatti per circa tre secoli, in eterno contrasto con l'orientamento dottrinale del gusto che, via via, ostaggiava qualsiasi pendenza naturalistica. Finchè raffiorato tumultuosamente in Francia verso la metà dell'800, il sotterraneo fiume del realismo con Millet, Doumier e sopratutto con Coubet, per quanto le promesse formali della pittura di questi artisti derivassero principalmente dai realisti spagnoli ed olandesi (Ribera, Velasquez, Goya, Hals, Rembrandt) allora in gran voga a Parigi, di riflesso la critica riportò finalmente il discorso anche sul dimenticato Caravaggio. Tra i primi Jacopo Burckhart scriveva già nel 1855: « il naturalismo moderno stricto sensu comincia nella maniera più crula con Michelangelo da Caravaggio ».

In Italia i nuovi studi sul grande lombardo iniziarono solo nei primi anni del secolo.

Fu fin dal 1911, Roberto Longhi - al quale va anche il merito di aver ritrovato numerose opere del Maestro, tra cui il *Narciso* (1913), il *Bacco* (1916), il *Fanciullo morso dal ramarro* (1921), ad insistere « sul semplice e schietto precedente ambientivo del Cinquecento provinciale bresciano e bergamasco » del Caravaggio « così avverso per indole alla ragione rinascimentale come il capriccio decadente del manierismo »

Si può dunque sottolineare che i lunghi e fervidi studi di Roberto Longhi sul Caravaggio, sempre ricchi di quei costruttivi umori polemici e di quelle intuizioni spesso folgoranti così propri della sua complessa e completa personalità critica, abbiano avuto come filo conduttore il riportare Caravaggio alle sue origini lombarde. Il Longhi lo ripeterà in più parti dall'"11 in poi, nel 1939 al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte di Londra, nel "43 su *Proporzioni*, nel "51 nella introduzione al catalogo della Mostra di Caravaggio a Milano, nel "53 nel saggio *Dal Moroni al Ceruti* (Paragone n. 41) e così via, direttamente o indirettamente nel corso del prezioso riesame che egli seguita a fare dell'arte *locale* e *provinciale*.

Ed è appunto questo lombardo diavolo della pittura naturale, atto di fede del Caravaggio nel suo interrogatorio del 1603 tra artisti del suo gruppo ed oppositori, a spiegare l'antimitismo del pittore, il suo amore per la natura morta, la sua inconciliabilità con il barocco, il suo gusto per i problemi luministici che se in lui sfociano gloriosamente gli derivano però dal Savoldo e dal lontano Foppa dove già predominano gli elementi di portata naturalistica più di quell' strettamente architettonici.

Ecco ora, sempre nell'ambito degli studi su Caravaggio e la sua *cerchia*, l'ultimo libro di Roberto Longhi dedicato a *Giovanni Serodine* (Biblioteca di Proporzioni, Sansoni '54) in ricordo della mostra del Serodine alle Isole di Brissagno nel maggio del '50.

• Il Longhi aggiunge con questo acuto saggio, un'altra pagina al grande libro dell'arte «lombarda» in Roma del primo 600 e illumina, per la prima volta in modo esauriente, sull'opera del «più forte» pittore del Canton Ticino rimasto pressochè ignoto per la scarsità di tracce e documenti al suo riguardo e per le fortunose vicende che lo perseguitarono durante la sua breve e non felice esistenza (1600-1630), trascorsa in gran parte a Roma come già il Caravaggio ed il conterraneo Borromini.

Non è solo il valore intrinseco del Serodine che Longhi mette in rilievo situandolo con chiarezza nella tendenza estremista del tempo cui egli partecipò con timbro libero e personale, ma anche lo spirito fedelmente caravaggesco di lui che si palesa nella sua fedeltà al tema sacro, inteso con quella religiosità naturale e drammatica del Caravaggio tanto lontana dall'ottimismo «miracolistico e provvisorio dettato dalla controriforma»; nel coraggio quasi eroico delle proprie ideologie; nella totale indifferenza per l'attesa del pubblico; nella rappresentazione partecipe di una umanità dimessa e diseredata.

La monografia è corredata di cataloghi critici, di una sostanziale bibliografia, di elenchi cronologici delle opere e di numerose tavole, a colori e in bianco e nero, delle singole opere e dei relativi particolari che permettono una analisi tecnica delle qualità pittoriche del Serodine e ci offrono una galleria di stupendi ritratti realistici (vedi i particolari dei 6 santi della *Veronica fra i Santi* dell'*Elemosina di San Lorenzo* e della *Chiamata dei figli di Zebedeo*) la bellezza dei quali, come ben disse Rodin a proposito di quel grande affine a Caravaggio che fu Rembrandt non è che «l'antithèse constatée entre la trivialité de l'enveloppe physique et le rayonnement intérieur».

LORENZA TRUCCHI

"La Fiera Letteraria", 23-1-1955

★

IMPARARE PRIMA CHE DALLA SUA PAGINA

La presenza dell'uomo

Dal fondo della sua spietata dialettica parte un appello umano, a volte commovente, a restituire al giuoco della vita la pienezza del suo significato

di ALESSANDRO PARRONCHI

Al senso dell'insegnamento di Longhi – per chi, non avendolo avuto docente, ha potuto come me incontrare tuttavia la profonda autorità del suo giudizio e giovarsene – darei il nome, più che d'insegnamento, di gusto: partendo alla scoperta del fatto artistico il gusto d'intuire con esattezza la presenza dei problemi e d'arrivare prima e meglio degli altri a darne la soluzione.

Nell'eccitare questo gusto l'intelligenza di Longhi ha quel che di magico e di *endiablé* che le attirano subito l'ammirazione anche di chi eventualmente trovandosi di opinione diversa è costretto pur controvoglia ad ammettere che, nei termini esatti in cui è stata formulata, difficile è replicare alla ipotesi azzardata da Longhi, e resistere al fuoco concentrico delle dimostrazioni che la sostengono.

Continuando questa riflessione un po' empirica su quella che è la sua, universalmente riconosciuta, qualità di indagatore del fenomeno artistico – e lasciando da parte i meriti maggiori del filologo, che a me non compete porre in rilievo – scorgo una facoltà essenzialmente dialettica; e quello che nel gergo degli schermitori si chiama un «invito» è quasi sempre all'inizio di una conversazione di Longhi.

Quante volte mentre gli parlo la mia scarsa perspicacia, la mia costante distrazione, lasciano cadere un simile invito! Me ne accorgo rinvenendo a distanza di tempo. E una simile tardità di riflessi ho sempre sentito come l'ostacolo più grave che m'impediva di accogliere quanto dalla presenza viva del maestro c'è da imparare prima che dalla sua pagina, la quale sempre, armata di tutto punto, risolve in se stessa il duello con l'interlocutore-lettore

Mi pare anche che questa facoltà dialettica si tradisca tanto difficilmente quanto più segreta è l'umanità di Longhi, risoluta a non farsi avanti, a non agire mai in primo piano, a non dimostrarsi. E dopo il Longhi filologo, stilista, conversatore impareggiabile e maestro, è quasi con timore che arriviamo a scoprire questa presenza dell'uomo. Mentre proprio dal fondo della sua spietata dialettica parte un appello umano, a volte commovente, a restituire al giuoco della vita la pienezza del suo significato.

ALESSANDRO PARRONCHI

Roberto Longhi

"La Fiera Letteraria," 23-1-1955

QUAND'ERO STUDENTE DI LICEO

Lo zio Roberto

Longhi era curioso anche delle croste: perché le croste, anche se sono nulla esteticamente, in realtà sono grovigli di influenze e di maniere, puzzles dov'egli si diverte a leggere la storia dell'arte a volte meglio che nei capolavori

di MARIO SOLDATI

Mi è molto difficile ricordare esattamente come e quando conobbi Roberto Longhi.

Ero studente di Liceo; e al Liceo allora, se Dio vuole, non c'era la Storia dell'Arte. Non pensavo neppure che, una volta all'Università, mi sarei iscritto alla Facoltà di Lettere. Ma già, in casa, sentivo molto spesso parlare di Roberto Longhi da un mio zio, che anche lui si chiamava Roberto, Roberto Soldati.

*Era un uomo d'affari che verso i sessant'anni, ritiratosi completamente dalle banche dai viaggi e dai commerci, si era messo, con mezzi piuttosto limitati, a fare «collezione di quadri antichi» e a studiare storia dell'arte. Roberto Longhi era per lui un Dio, il Dio dell'*Expertise.

Zio Roberto aveva dunque per Longhi un'ammirazione sconfinata, ma anche un certo timore; della moglie di Longhi, e dei suoceri poi, aveva addirittura terrore... Perchè?

Capii soltanto parecchi anni dopo. Mio zio annoiava continuamente Longhi per dei piccoli pareri su opere di scarso interesse, croste *che egli non si stancava di scovare e di sottoporgli. Longhi era pazientissimo sempre, e del resto* curioso *anche delle* croste: *perchè le croste, per lui, non sono «nulla», anche se nulla esteticamente: sono grovigli di influenze e di maniere, puzzles dov'egli si diverte a leggere la storia dell'arte a volte meglio che nei capolavori.*

E così Longhi si divertiva anche a chiacchierare con mio zio, benchè questi non fosse nè uno studioso nè un intellettuale, tutt'altro! e lo trattava con una bontà che i suoi beaux-parents non avevano forse torto a ritenere eccessiva, data la candida petulanza del vecchio uomo d'affari.

Quando poi, iscrittomi all'Università, e avviatomi agli studi di storia dell'arte, scoprii chi era Roberto Longhi, e amai in lui lo scrittore almeno quanto ammiravo il critico, non riuscivo a capacitarmi che si trattasse proprio della stessa persona di cui in famiglia si parlava così facilmente.

Conobbi infine Longhi di persona, e facemmo amicizia nel segno di mio zio. Ne imitava la voce così bene che al telefono, una volta, riuscì ad ingannarmi.

A quel tempo avevo dimestichezza con molti studiosi e molti professori. Qualcuno era persona di grande valore. Ma nessuno mi parve così umano come Longhi, così lontano da qualsiasi forma di pedanteria. Quando lo incontravo, quando lo vedevo spuntare in fondo a un corridoio, non provavo mai quel piccolo stringimento di cuore di quando scorgevo altri luminari, gli obbligatori! ma correvo verso di lui a cuor leggero, come verso un amico.

MARIO SOLDATI

Roberto Longhi

"La Fiera Letteraria" 23-1-1955

UN'ESPERIENZA DI IRRIPETIBILE FRESCHEZZA

*

L'ora della lezione

Partivo da Parma di mattina presto per arrivare a Bologna entro le otto e mezzo, ora in cui Roberto Longhi cominciava la sua lezione. Se giungevo con ritardo, facevo pianissimo entrando, perché il pavimento di legno dell'aula lunga e stretta in cui già il professore mostrava le figure della sua lanterna magica, scricchiolava a guardarlo. Erano passati ormai due anni dalla prolusione sulla pittura bolognese fra Vitale e Morandi, e i corsi tanto ricchi di scoperte sul Trecento padano erano finiti, dovevamo accontentarci di leggerli su dispense scompagnate e scorrette, che macchiavano le mani ma esaltavano lo spirito, aiutandoci non soltanto a capire l'arte, ma la terra in cui eravamo nati, la gente un po' grossa e sanguigna cui appartenevamo. La gente appunto che si vede in Wiligelmo, Antelami e Vitale.

Ora Roberto Longhi procedeva avanti, entrando mi colpiva gli occhi, appena fiorita sul muro e in attesa ancora del commento sommesso ma magico, un'operetta del «gotico internazionale». Subito però la lunga canna puntava su un profilo acuto di Baldassarre o di Erode, e ci si proponeva, con molta discrezione, di distinguere nel generico «internazionale», il lombardo: un lombardo aristocratico e dialettale, di gente che mangia in piatti d'oro e ha nomi come Barnabò e Luchino. Anche da artisti minori Roberto Longhi, con estrema, umanissima attenzione, sapeva cavare sempre qualcosa di vero, un segno di vita e dunque d'arte, il suo motivo unico, anche nelle età di maggior formalismo (andavamo imparandolo giorno per giorno) e la vita, e non può essere altro. In tal senso, finiva l'ora di lezione, sfogliando insieme libri e riviste in cui s'aprivano, fiammanti di novità per noi Matisse e Braque e Klee, ci si confermava la continuità eterna dell'arte nel suo eterno mutare. Stavamo stretti attorno al tavolo, Alberto Graziani, Francesco Arcangeli, Giorgio Bassani, Franco Giovanelli, Antonio Rinaldi, Augusto Frassinetti ed io, sino a tardi. E non era ancora finita, si usciva e si andava a San Petronio, o nel chiostro di Santa Cecilia o a casa

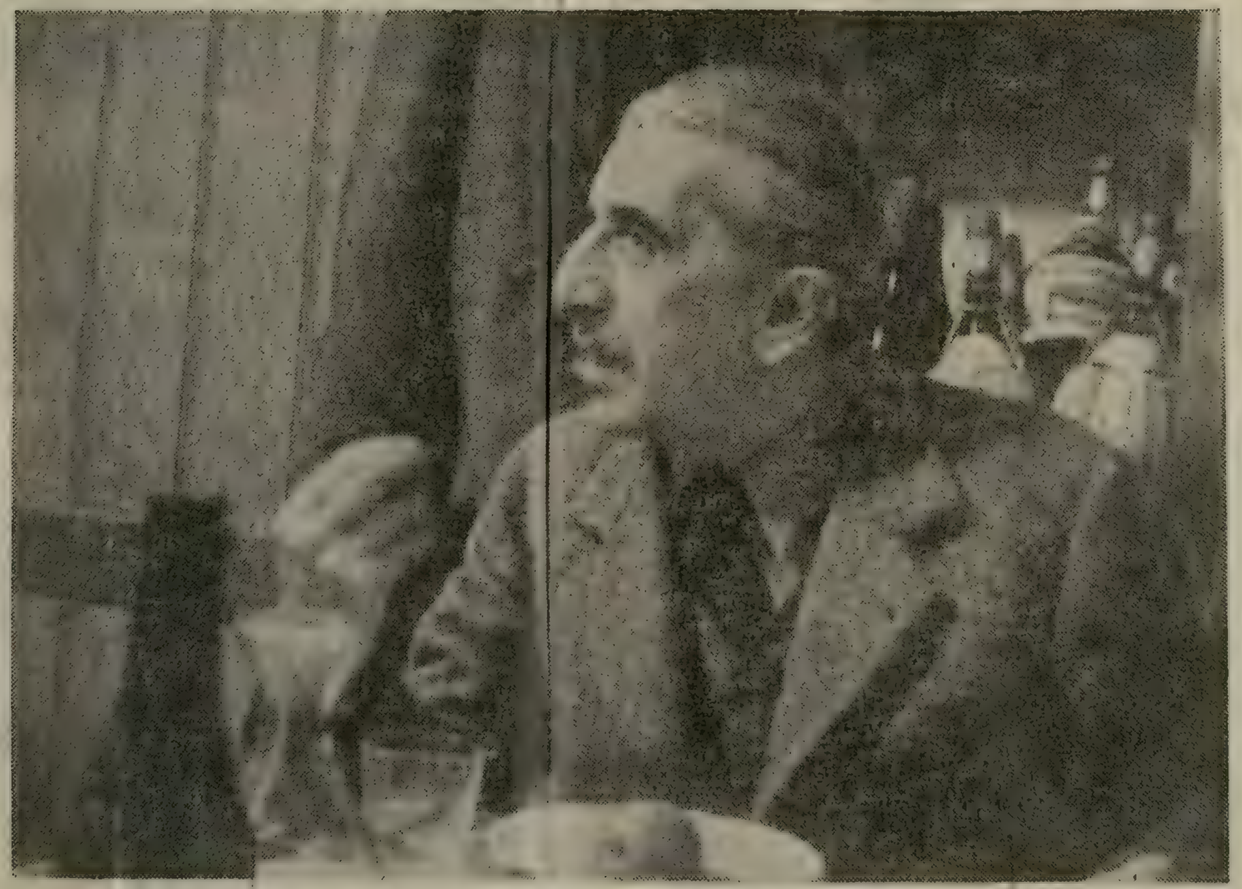
sua, a vedere altra pittura; e fosse Giovanni da Modena o Francesco Francia o Filippo De Pisis, era sempre un'espeirenza di una freschezza irripetibile. I colori degli affreschi e dei quadri, in quegli anni di apprendistato entusiastico, avevano una luce che non so se oggi ritroveremmo tanto splendida, senza più Roberto Longhi a farcela vedere.

E sapeva farcela vedere anche nelle giornate dei più fondi inverni padani. Erano inverni con molta neve, e una volta che arrivai tutto bianco da Parma Roberto Longhi volle immaginosamente paragonarmi a uno di quei capitelli che alla stessa ora s'andavano incappucciando nel mio Battistero. Questa cara confidenza e allegria durò per gli anni di Bologna e dura tuttora fra Longhi e i suoi scolari, i vecchi e i nuovi, che ritengono una delle grandi fortune della loro vita averlo incontrato nella scuola, oltre che conosciuto nelle pagine indimenticabili, di *Piero della Francesca* e dell'*Officina Ferrarese*.

ATTILIO BERTOLUCCI

GALLERIA DELLA CRITICA ITALIANA

ROBERTO LONGHI



Roberto Longhi al « Grappolo d'oro », a Roma

R. Longhi
"Le Arti figurative letterarie", 23-4-1955

L'itinerario del prosatore

Talvolta mi sorprendo a pensare se quello che dicono i professori d'oggi diranno i posteri, non solo che essi potevano, solo che avessero fatto un uso giudizioso del telefono, fruire della conversazione quotidiana di Longhi, di Cecchi, di Bacchelli

★

di GIANFRANCO CONTINI

E' facile prevedere l'importanza primaria che sarà assegnata a Roberto Longhi in una sede tuttavia non esistente se non sotto forma di incoati abbozzi mentali: la storia della letteratura italiana in questo secolo. Il tardato riconoscimento ha la stessa ragione che costituisce ostacolo a una plenaria redazione di quella storia: il fondamento, diciamolo pure in francese, esclusivamente bellettristico su cui posano quegli abbozzi e frammenti, impliciti per ora soprattutto in antologie. Appare ben chiaro, invece, che un'area ragguardevole, se non addirittura la più cospicua, vi toccherà agli scrittori «in funzione d'altro», ai galileiani (e perchè la metafora non risulti impertinente, si calcoli pure quanto, nella lettera, anche di ornativo e illusionistico pertiene all'eponimo dei «funzionali», prenunziando certi svolgimenti meramente estetici della prosa scientifica): senza aprirne qui il canone, basterà accennare a quello che di autobiografico pare immanere nella giustificazione crociana delle espressioni non liriche, e insomma della dignità della prosa, suggerendo un parallelo, che converrebbe forse indagare, tra la curva dell'evoluzione mentale e il tracciato del progresso di scrittore. Pagine di Longhi, dal *Piero della Francesca*, sono presenti, e ciò torna a merito di Falqui e Vittorini, solo nella loro bella e non sostituita antologia di *Scrittori Nuovi (1930)*. Non sostituita, o per dir meglio sopraggiunta da crestomazie fatte per «generi»: e tra esse quella dedicata alla prosa d'arte, *Capitoli*, pure dello stesso Falqui, non ha posto per Longhi. Evidentemente il contenuto tecnico e l'ascrizione a una verità non fittizia sono sufficienti a espungere uno dei due o tre massimi prosatori d'arte, e in particolare a separarlo dai suoi vicini e affini di stile. La intenzione formale che li accomuna è precisamente in quell'alternativa o concerto di *Dichtung* e *Wahrheit* che dà un senso drammatico (se il vocabolo non vada inteso quale esagitazione) alla carriera di Longhi.

Vista da parte letteraria, essa ha per vicini e affini, naturalmente, gli uomini della *Ronda*, e s'intenda qualcuno dei maggiori: Cecchi, Bacchelli (ciò valga per il Bacchelli attorno alla *Ruota del tempo*). Ma non andrebbero trascurati nemmeno altri nomi: taluni settori più accesi, fra *Vita Artistica* e *Officina ferrarese*, svolgono i moduli che sono esclusivi, cioè fenomenici, irrazionali, nel Barilli più degno di memoria; e il dialogo fra i due pittori, nei *Fatti di Masolino e di Masaccio*, o l'altro fra Caravaggio e Tiepolo (*Paragone*, 23), rammenta, per la cornice del «genere», il dialogo fra Giotto e Cimabue inventato dal miglior Baldini. Parentela tanto ovvia che la assenza dalla *Ronda* proprio di così eminente rondista ad honorem potè sembrare paradossale, o casuale, e la simbiosi con Cecchi, nella gestione di *Vita Artistica* e *Pinacotheca* (1927-29), un pronto rimedio alla lacuna; accade perfino che Longhi si scusi di quell'assenza allegando i viaggi per tanta parte d'Europa ad accumulare il famoso schedario. Diciamo pure che, se per qualche aspetto la *Ronda* parve una discesa e un inveramento del culto formale dannunziano nella sincera umiltà della vita di tutt'i giorni, l'omaggio alla componente di verità è abbastanza costitutivo precisamente in Cecchi e in Bacchelli: in Cecchi, visceralmente critico, e s'interpreti anche critico della natura quand'è scrittore in proprio; in Bacchelli, apparentemente il meno distante dalla figura sociologica tradizionale del produttore di letteratura, così da ingannare, proprio lì, sulla sua sostanza di indefatigato sperimentatore intellettuale che non teme, addirittura, la parte di scrittore «a tesi». Con Cecchi le affinità si fanno, o sembra, senz'altro stringenti: il tumultuoso romanticismo giovanile gradual-

mente soluto, la ricostruzione drammatica e mimetica dei mondi immaginari, come tema proprio, la critica come «equivalente» stilistico della emozione letteraria, il trasferimento di tale procedimento visivo precisamente alla sfera del figurale che le sembrerebbe natia, l'elaborazione di un linguaggio lucente ed elusivo anche nei giunti più comunicativi e pratici. Tolta, e va bene che sarebbe già molto, la nascita letteraria e il trasporto al figurativo, detratto quanto è specifico di Cecchi, lo stile come carne e incantesimo dell'orrore primordiale, la connivenza certo è copiosa: e sulle pagine di quelle due riviste così prossime alla *Ronda* la partita stilistica di dare e avere, pure nella distinzione tra il formalista e il naturalista, è serrata (supponiamo, come fece una volta Longhi, che le tele degli impressionisti non fossero firmate...).

Tuttavia, occorrerà non farsi illudere da questa vicinanza, se, nonchè il seguito, ma neppure le origini le sono molto congruenti. Vociani tutt'e tre. Longhi fu il solo a essere vociano con inclinazione lacerbiana e in un'accezione futuristica del tutto aliena da Cecchi e da Bacchelli: tanto che la sua contumacia dal cosidetto conservatismo illuminato della *Ronda* finisce per risultare anche un po' troppo razionabile. «Movimento», scriverà del futurismo nel *Carlo Carrà* (1937), «dove, si voglia o no, s'incontrarono per qualche anno o per qualche mese, insieme ai più memorabili cretini, parecchi ingegni di prima classe»: e segue la giustificazione di quella polemica contro il conformismo e l'accademia. Ora, la fase antichissima di Longhi, quella che si vorrebbe chiamare di «Roberto E.» (dalla firma «Roberto E Longhi» apposta alla prima apparizione nella *Voce*, 26 settembre 1912), non induge solo all'espressionismo nel giro lessicale-fantastico (*I pittori futuristi*, 10 aprile 1913: «La

cupola non è più la gelida e sennata calotta, coperchiata sulla chiesa après coup, ma si esprime e s'inarca fuori dei fianchi prèssi, come dalle labbra strizzate di una ferita larga e profonda esce un fiotto di sangue velare e cupolato»), ma in elementi singoli di grammatica o vernacola o comunque non legalitaria (nelle prime recensioni: «agevolezza pennellaia» e «fantasticheria sentimentale soggettaia»; «forzosa e stabilmente», «il letterato invincibilmente Fromentin», «scriver pittore»). Si noti, frattanto: quel poco o molto di vernacolare che s'incastona costi ha un piglio forzoso di provinciale (Soffici) o di meteco (Jahier, lo stesso Prezzolini) che stacca molto dai più tardi idiotismi di nobiltà insomma manzoniana (sia pure d'un Manzoni sciacquato nell'Arno, o nell'Affrico, di Emilio Cecchi), «sur» innanzi a *u*, «veggo», «doventare», «stiacciato». Con ciò, non è detto che quell'infanzia sia poi rinnegata: il pezzo sulle due Lise, negli schemi del paradosso prezzoliniano e delle litanie di Jahier (13 gennaio 1914), e cioè, per chi non l'avesse letto, la sconfitta della *Gioconda* «versus Renoir», è il primo dei grandi pezzi polemici di Longhi (da confrontare con le pagine di Cecchi su Byron e Scott, nella *Storia della letteratura inglese*), l'antenato delle famigerate eversioni di Tintoretto, Tiepolo, Canova nel *Viatico*. Agli effetti stilistici, peraltro, è infinitamente più rilevante lo impasto e propriamente il *collage* che insorgono, o risorgono, ogni volta che Longhi celebri qualcuno dei contemporanei più diletti, Carrà, Maccari, quasi stagionando di scaltrezza il 1914. E a codesta grammatica che tema teorico risponde? La prima rassegna elogia il non estetismo, la sconfessione della forma- ornato che è il Pater. E il primo saggio importante, su Mattia Preti (9 ottobre 1913), reca il sottotitolo di «Critica figurativa pura».

Leggiamo quest'incunabulo con senno retrospettivo, e anzi, posto che la circostanza non consente massicce iterazioni di analisi, proiettiamo a ritroso su questo scritto i documenti che porge il progresso dell'autore. Naturalmente, l'assunto generale è ancora carico di pura visibilità; ma la formula riassuntiva, quella della composizione secondo la diagonale del cubo, denuncia a ogni modo nascita gnoseologica e plastica, fuori del pomerio letterario. Si sa che Longhi indulgerà sempre meno a formule di tipo teoretico, anche dove lo urga la necessità di dichiarare il « lume » di Caravaggio, la fenomenicità dei realisti, l'« unione di Stefano: compendi come « sintesi prospettica di forme-colore » (riferita a Piero della Francesca) o «largo cromatico» (riferito al momento veneto che culmina nell'*Assunta* di Tiziano) appartengono quasi solo agli inizi del suo curriculo, e se nel *Piero* gli torna comodo, a coronamento di un'esposizione quasi ardua, ripetere quel concentrato, può farlo tra virgolette, alludendo così allo scritto giovanile *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* (del 1913, ma pubblicato nell'*Arte* del 1914). Quegli universali, insomma, nella sua vocazione di conoscitore o, se ciò sembrasse limitativo, di lettore (« condotto dalla mia conformazione mentale », si definisce nella prolusione bolognese del 1934, « ad un amore per la lettura diretta dell'opera come documento parlante »), Longhi li ha sempre letti, fin dai primordi, non *post rem*, né tanto meno *ante rem*, ma *in re*; e lo si chiami pure nominalista, se questo voglia significare la sua ascrizione al carattere più vivace, ma non il più incontrastato, sperimentale e

appunto galileiano, della cultura moderna.

Queste premesse occorrevano perchè, avendosi a fornire un magro specimine di apparente impressionismo nel *Preti* – quasi un brano di Barilli intellettualizzato –, si fosse indotti senz'indugio a leggerlo per il verso giusto: « Chi dimentica infatti i bozzetti per la *Peste di Napoli*? Quell'incrociarsi fatale ed aguzzo di membra (e questa carica e divaricazione pare del Cardarelli avanti lettera), dall'ampiezza stracca dell'angolo ottuso all'incuneo dell'acuto, quell'arretrarsi e quel franar corrisposto di membra vive a scalarsi con membra morte, quell'estrema rastremazione sicura, quell'entasi sublime, quella variazione armonica del quadrante umano, che nell'alternazione di luci e d'ombre pezzate di toni compositi opachi di giallobruno, di bitumi, di cruori spenti, di verdi ricotti, di ceneri sparse, si compongono in un'armonia pittorica suprema? ».

A farlo, del resto, intendere per il verso giusto provvedeva l'autore stesso, dichiarando che, per « la generale trasfigurazione della materia in materia pittorica », agisce nel particolare realistico « l'efficacia lirica elementare delle forme semplici della natura », e così: « Al gioco crestato di alcune pieghe emergenti dall'ombra in un panneggio dà la struttura madida e scintillante lontana del ghiacciaio rosa ed argento », eccetera, eccetera. Siamo al tempo del *Kipling* e del *Pascoli* di Cecchi, si capisce, ma il lettore è avvertito (com'era avvertito, e magari in modi un po' primitivi, del valore di astrazione su infiniti reali che detiene la scomposizione o la curva di un futurista): il reale sarà addotto per metafora dei valori formali, e le apparenti « trascrizioni » o « traduzioni », che rapiranno il fedele di Longhi, saranno un adempimento storico dell'esperienza figurativa pura, una sorta, si dirà più tardi in critica letteraria, e ad altro effetto, di correlativo oggettivo.

Adempimento provvisorio e momentaneo; ma proprio quando di aspetto più labile e caduco, insostituibile nel diario interno dello sperimentatore. I grandi pezzi di colore alto saranno correlativi oggettivi in elaborazione magnanima. Però l'autore dimette qualche volta il tentativo di irrigidimento e congelamento, e preferisce consegnare, come più affidanti, effati più inconditi e immediati. Nel *Carlo Braccesco* (1942), per esempio, dovendo definire l'*Annunciata* del Louvre, trascrive pari pari gli appunti del 1920, «vecchie spuntature d'impressione immediata» («Apparizione d'oro e di avana, azzurro e grigio. Le carni lievemente aduste; quasi un sospetto di meticciato. Sui visi più chiari le ombre ardesia», eccetera). Spuntature, è detto, «tra Fromentin e Baudelaire»; e proprio su Fromentin, con lode competente della procedura descrittiva, verteva una recensione di «Roberto E.», compagna al Pater. Parimenti, la seconda edizione del *Piero* (1942-46) riporta tra virgolette il «logogrifo verbale troppo romantico», ma frattanto non inadeguato, che dà l'effetto della *Vittoria di Costantino su Massenzio;* e per avventura è proprio il passo («Lenta irrigazione sicura delle praterie della pittura. Stesura immane di cavalli e d'uomini, nello stiacciato, quasi senza aggetto, del colore. Scorci ribaditi, petti appianati, ginocchia fratte, zoccoli torniti, profili deretani a perfetto semicerchio», eccetera) che apre la scelta di *Scrittori nuovi*, in attestato d'una preferenza o interpretazione impressionistica ingenua, per quanto comprensibile al 1930. Di lì, nondimeno, io vorrei specillare, come credo direbbe Longhi, l'apostrofe allo (vedi *agudeza!*) «stendardo vittorioso dello sconfitto: stendardo senza il quale penso che la Famiglia Pesaro non avrebbe avuto bandiera — nell'arte: lance senza le quali i lanceri di Breda, sarebbero, credo, ancora disarmati — nella pittura». Proprio il segnale proverbialmente emotivo è adoperato a indicare la portata storica, seriale, dell'iniziativa creatrice. Che si tratta del solo schema dell'emotività, è tanto vero che, accanto a quest'adibizione critico-temporale, se ne trova un'altra che in Longhi non potrà certo prendersi per sentimentale-immediata: essa designa, in chiave letteraria (ungarettiana), una particolare morbidezza formale («Tiziano, ape cromatica...», *Calepino veneziano*, XI).

E torniamo sul *Mattia Preti*. Lascio che anche questo saggio si fonda sopra un nuovo catalogo attributivo (cf. *Proporzioni*, I.60). Tuttavia la andatura vi è pienamente descrittiva e interpretativa, quasi che le risultanze filologiche fossero un mero precedente servile. Ciò però non accade già più nei saggi successivi dell'*Arte*, e vertenti su Piero e sui pittori caravaggeschi. Nella situazione del *Mattia Preti*, e anzi con maggior rigore per la sicurezza di quasi tutto il catalogo, si trova fino a un certo segno la grande monografia su Piero (1928): fino a un certo segno, perchè la sua portata più rilevante è, precisamente sulla traccia di quell'intervento giovanile, nella localizzazione ideale del maestro. Ma l'insieme dell'opera di Longhi attua in misura estrema e rigorosa la famosa identità di giudizio esistenziale e giudizio di valore: sono giudizi di valore sotto forma di rappresentazioni seriali integrate o restaurate. E' un'istituzione in tutto aliena e remota dallo schema del saggio critico in letteratura, e perciò mancano, oltre la citata, le monografie da potergli mettere in parallelo, essendo scritti fondamentali come *Officina ferrarese*, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, *Giudizio sul Duecento* o il recente *Frammento siciliano* grandi «recensioni» filologiche di mostre che proponevano, precisamente, saggi di serie. Si dice filologiche, e bisogna intendersi. La prolusione (*Momenti della pittura bolognese*, nell' *Archiginnasio*, XXX) parla chiaro delle «divinazioni» dell'attribuzionismo, fosse magari per denunciarle «qualche volta precipitevoli»; e un passo di *Precisioni nelle Gallerie italiane* (1928, e prima in *Vita Artistica*) illumina sulla natura intensamente intuitiva, se non si voglia dire mistica, dell'operazione («il modo con cui il critico giunge alla verità è una forma così misteriosa di intimazione spirituale, che qualora la si volesse presentare così come avviene, senza ambage, non si sarebbe intesi, nè creduti. Si è costretti, allora, a presentare come gradus ad veritatem quegli elementi che si vengono, per via di scienza, accumulando alla superficie, come controllo di una convinzione acquistata per via molto più sottorranea»).

Ma fuori delle *Precisioni* questa problematica relativa a una metodologia antimorelliana, e che pure giustappone o fa precedere all'identificazione stilistica fatti di carpenteria o altre concordanze documentarie a modo di prova del nove, non si squaderna, appunto, come problematica. E' amministrazione ordinaria quotidiana; ma la sua rappresentazione ha forma apodittica di racconto. Questa è la più verace andatura di Longhi; e nella promozione tonale del racconto e del connettivo è il segno del suo evolvere, teso verso uno sfumato o «unione». Non più brani di colore alto, allora? La mancanza di estetismo, nel senso precisato, li mandava esenti da pericolosità; e infatti «equivalenti» memorabili si ritrovano accanto e dopo le pagine del *Piero*. In breve ma tutto illustre catalogo si potranno rammentare: dalle *Precisioni*, le definizioni del presunto Mancini (di cui è stata proposta ora una franca identificazione a Giorgione), del Dosso, di Raffaello (questa, giusta l'aspirazione non espressiva ma trascendentale, resa con l'affettuosità e morbidezza di cui sopra); da *Vita Artistica — Pinacotheca*, di «Maestro Esiguo», ancora del Dosso e, particolarmente sontuosa e decadente, di Gentile da Fabriano; dall'*Officina*, le tante, del Tura, sempre del Dosso, ma, specialmente risentita, di Ercole de' Roberti dai *Momenti*, dei Carracci; dal *Viatico*, fra molte, la celeberrima del Carpaccio. Con tutto ciò, la promozione tonale dei nessi e giunture e parti connettive chiama la smobilitazione tonale delle porzioni privilegiate. Nel 1942 il dettato del *Piero* non spiare a Longhi, «forforse un pò troppo "collet monté"»? E opererà di conseguenza. Confesso che l'instaurazione di simile processo distruttivo non mi riesce il minor documento della qualità dello autore.

Un particolare ribadisce la funzione che pertiene alle zone di «largo cromatico». La chiusa del paragrafo di *Precisioni* sul Dosso («A codesta ventata fantasista e immaginosa, il modo sontuoso del cromatismo veneto perde, ogni pace, smagliando in ogni senso faville d'ogni colore, e le favole più incredibili avvengono in paesaggi sconvolti dove la jungla guadagna gli orli della città di rafia colorata, e dove i piccoli drapelli di bravi, scintillanti come farfalle effimere, si posano per un istante negli spiazzi chiari, dinnanzi allo "sfugimento dei boschi con raggi del sole che per entro lampeggiano'») ricompare, con lievi ritocchi, in *Officina ferrarese* (e qui mi lascerò estorcere l'ammissione che a uno sguardo di grammatico e ortografista il primo getto, per quella *j* di *jungla*, testimonia più strettamente delle origini *fauves* della scrittura); così l'elogio di Amico Aspertini dall'*Officina* è trasferito nei *Momenti*, o il lussuoso referto sui lombardi del 1460 da *Pinacotheca* smistato nel *Braccesco*. Val quanto dire che, per tali premeditati ed «espressionistici» coacervi di immagini, non meno che per i paratattici appunti «impressionistici», si tratta di definizioni o «equivalenti» insostituibili. E' un fissaggio, questa volta studiosamente operato nel laboratorio, dell'apprensione conoscitiva; pertanto non vòlto a fini di autonomia letteraria. Va bene che tutto il linguaggio sia per definizione metafora; ma se in funzione metaforica entrano citazioni letterarie, esse non producono soltanto «color temporale» mediante somiglianza di tono, ma addirittura orientano sulla portata gnoseologica dell'atto espressivo. Il passo su Giusto de 'Menabuoi (*Pinacotheca*) è tramato di excerpti danteschi e duecenteschi; l'invenzione d'un verso, «Piazze de' lumi entro il gran fiotto d'ombre» (poichè, come Proust, anche Longhi incanala la sua straordinaria abilità di *pasticheur* a fini critici), compendia il metodo compositivo del Caravaggio (*Proporzioni*, I 100); ma a dichiarare il paesaggio del Foppa in Sant'Eustorgio, fuori delle cronologiche armonie prestabilite, è usato il Manzoni (*Pinacotheca*, p. 263). «Può un pittore avanzar di tanto la filosofia e le credenze de' suoi tempi, come questo paese del Foppa starebbe a dimostrare?

Certamente, se si pensi che ogni pittore ha bene la facoltà di esprimere per via di visione una sua propria filosofia la quale potrà, per avventura, non accordarsi a repugnare da quella corrente; un fatto di cui i troppo corrivi storici dello spirito, rapidi apparatori di tabelloni sinottici delle concordanze spirituali per ogni decennio fra un pittore e un filosofo, un poeta e uno scienziato, un cardinale e un generale, paiono non essere abbastanza accorti». In conclusione, le adduzioni letterarie, e ciò valga anche per i sistemi d'immagini di cui sono caso particolare, surrogano più modernamente la «diaganale del cubo» e affini: «per coniare un verso barocco che ha il vantaggio di essere un'immagine invece che uno schema»; «Qui è il segreto dello 'stile' del Caravaggio, talora infatti chiamato 'luminismo', ma che io non chiamerò più così avendo fermamente stabilito di non più usare in critica d'arte — salvo i pochi casi recenti ove siano stati i fatti medesimi a produrle — parole a desinenza concettuale e perciò inadatte ad esprimer cose che non sono nate come concetti: le opere dell'arte, per l'appunto» (*Introduzione della Mostra* caravaggesca).

E siamo al tema di pensiero suggerito sopra. Se il «largo cromatico» è un «equivalente» metaforico di

formule critiche, esso occuperà un luogo inevitabile; abbassarne il tono « collet monté », vorrà solo dire smorzarlo nel discorso o narrazione, di cui salirà per compenso la carica tonale. Carica di tropi, anzitutto: alla quale fornisce esca ogni sorta di possibili arti e artigianati, compreso s'intende il letterario (« apografo », « apocrifi », opere « pubblicate » o « licenziate », « grammatica inceneri-ta », « nuovo latino », « eleganza etimologica », « allitterazioni bizantine », « idiotismi gotici », sfumature « dialettali », « desinenze » delle forme; « chiose divagate dal ritmo principale », « ellissi dilungate »...); e inclusi, posto l'assunto, gli ordini d'immagini più frugali (il Lotto « come un buon amico più lucido e resistente ritrovava a codesti terrazzani, inebriati lì per lì dal vino nuovo dei veneti, la casa, la porta, e la toppa », gli indici del Berenson da usare quale « indicatore ferroviario; dove, si sa, non tutte le più ridenti borgate hanno modo di figurare »).

Ma attenzione a questi imprevisti artigianali: dove il rivo metaforico sembra fluire più omogeneo e coerente, introduce il suo lirico stridore una dissonanza inopinata. (« Sempre rimane all'Ortolano questo amore dell'attrezzatura povera ma stagionata; una carpenteria pittorica che pare uscita proprio dal banco di un legnaiolo; persino il terreno sembra cosparso di piccole schegge, di una pula dorata; lontano senti cigolare le ruote dei carretti, un batter su doghe, *un frinire di pialle e di cicale*, gli schianti dell'ascia sul ceppo »); alla medesima finalità cospirano ingredienti convocati dalle più sconcordanti direzioni merceologiche e cronologiche (« edicolette a scatola sormontate da archi semi-

sepolti, e colombari e trulli, e cupole assire, e rocchetti e bobine»; in poco più d'una pagina, la «banchisa», il «sottopassaggio a trabocchetto», il «cubismo», il «cilizio», la «cristallonomia», il «teorema», la «carta-filtro»). Occorre forse specificare che la fusione può ottenersi solo alle temperature alte dell'ironia, e che i *calembours*, qualche volta a manciate di pepe, dispiegano intera la loro potenza catalitica? «A furia di segregazione, ma sempre attiva, polemica e ruggente, non v'è dubbio che in codesto San Gerolamo (del Dosso) le affinità elettive con la fedelissima belva, si faccian sempre più evidenti. E', difatti, mi si passi il bisticcio, il tipo di vecchio «lion», dilettante e conoscitore esperto di tutto il pro e il contra della vita eremitica». «Ecco come avrei dipinto (sempre il Dosso) il Battista della Madonna di Foligno se il maestro ed amico mi avesse lasciato tela bianca». La Signora della Loggia *(l'Annunciata* del Louvre*)*; «Ancora alquanto "bas bleu" ma, ormai, non senza sospetto di "bas de laine"». Sarà invece meno superfluo un rilievo tecnico: le somme studiate fin qui, come più vistose, risultano da addizioni di sostantivi; o, nelle nostre lingue almeno, sono sostantivi e aggettivi, insomma gli elementi nominali, strumento e veicolo d'impressionismo; con che Longhi resterebbe, nonostante tutto, allo stile grammaticale delle schede vergate, *pede in uno*, su una panca di museo o nella latteria limitrofa. Ma gli elementi articolati di un discorso e narrazione da noi sono verbali (e avverbiali); e il suo classicismo Longhi lo raggiunge quando può scrivere, minimi di squisitezza, della mente di Ercole «abbastanza elegante, per saper *deferire* all'anzia-

no», dei santi che «si affacciano *schiettamente* dall'alto», del desiderio che «ci va *sobillando*», del modo d'«*ingredire* la questione», della tavoletta che «*desume* fedelmente da una storia» perduta. Solo che tali squisitezze sono più fonde e meno spiccanti, così come per un pezzo si seguiterà a estrarre citazioni esemplari da quell altro ordine più lusinghiero e, a prima percezione, più perentorio e probante.

Non pretenderò io già che un qualche sospetto di «traduzione» o placcatura non investa il dettato, quando la attribuzione è chiamata «denomina» e, se arbitraria, «ghiribizzosa»; o i forestieri «allogeni», o i provinciali «terrazzani», o l'esame della superficie dipinta «autopsia». Gli interventi degli eruditi locali sono «le alterazioni recate sul materiale residuo dalle ambigue necessità logistiche di una filologia un po' troppo corsara»; uno spiraglio d'innovazione gotica entro la fossile tradizione sarà «un desiderio di trarre dalla armia dorata e polverosa del bizantinismo una smelatura, se non d'italiano vero, almeno di franco-veneto». Ma che perciò? L'opzione lessicale di cui discorrono i linguisti educati alla *stylistique* di Ginevra, è tacita ed implicita, mero schema astratto, nelle sedi classiche, parlante e, magari clamante nelle barocche. E' vero che Longhi, tanto preoccupato della distinzione fra «maniera» e barocco, qui certo preferirebbe parlare di manierismo: e se si riserva il barocco alle macchine ritmico-sintattiche dell'illusionismo verbale, prescindenti in tutto dalla verità (o almeno da una verità che non sia quella formale), si chiami pure manierismo ogni sostituzione preziosa e procedura spraticizzante sulla costanza del fondo semantico. (In tal caso,

l'atteggiamento stilistico di Cecchi sarebbe ugualmente manieristico, solo Bacchelli arriverebbe al barocco). Importa, allora, riconoscere che il classicismo di Longhi (e si concedano a una più algebrica rapidità queste desinenze concettuali) è conseguito attraverso quanto di meglio si elaborò tra il '19 e il '25, una grammatica manieristica. Se essa suppone delle «scomposizioni» lessicali, in realtà puramente sinonimiche, la parentela col futurismo figurativo non è più di un *flatus vocis*. Il futurismo letterario ufficiale fu interiettivo, iterativo et similia; il accanto si elaborarono, così in Boine, più sedatamente in Jahier (e gli inizi di Longhi scrittore pendettero da questo lato), esperienze verbali e suffissali, nel complesso espressionistiche; ma Soffici prosatore, come più istruttivamente il primo Onofri, fu impressionista; e il rinnovamento dannunziano, il frangimento delle corazzate dogmatiche melodie, scelse, con *Notturno* almeno, la medesima direzione.

Un tale *clinamen* è ben significativo, e finisce ad addittare nell'itinerario del prosatore Longhi il passaggio per tutti i crocevia più autorevoli del tempo, ripristinando il sapore delle origini ai suoi più aperti risultati odierni. Negli scrittori, e particolarmente negli intellettuali, delle generazioni successive doveva cominciare, e non fu di sicuro senza necessità, la prosa brulla, annullata e privativa bene intonata agli anni scuri. Ma talvolta mi sorprendo a pensare se quello che di loro, cioè di noi, diranno i posteri, non sarà soprattutto che essi potevano, solo che avessero fatto un uso giudizioso del telefono, fruire della conversazione quotidiana di Longhi, di Cecchi, di Bacchelli.

GIANFRANCO CONTINI

"La Fiera Letteraria" 23 - 1 - 1955

Roberto Longhi

LO SVOLGIMENTO DELL'ARTE ITALIANA, DOPO GLI STUDI DI LONGHI

★

Ha scoperto un nuovo mondo figurativo

Sono persuaso che il miglior modo di onorare Roberto Longhi sia di mostrare che il rinnovamento della «scala di valori» nella storia dell'arte si deve soprattutto a lui

Caro Direttore,

La diversità di una storia dell'arte al 1914 da quella che oggi ogni uomo di cultura può leggere in nuovi libri o, meglio ancora, nella propria intelligenza, è tale che tra l'una e l'altra ci sembra sia stato scoperto un nuovo mondo figurativo.

Allora, lo svolgimento della pittura era tuttavia tracciato, almeno in parte, sulla falsariga del Vasari: *ad quem* da Giotto al Brunelleschi a Masaccio, a Raffaello e a Michelangelo, e poi *a quo*, dal Rinascimento al manierismo al barocco e all'ultima decadenza dell'Ottocento, con la supremazia dei toscani non insidiata dalla riconosciuta grandezza dei veneti.

Ora, quella storia ci pare assai più varia di scuole, di influssi, di forme, di artisti; e vi hanno nuovo risalto pittori sino ai primi anni di questo secolo o mal conosciuti o sconosciuti affatto.

I giovani oggi la studiano sotto i segni (mi sia concesso dir così) di Piero della Francesca e del Caravaggio. Sono persuaso che il miglior modo di onorare Roberto Longhi sia proprio questo, di mostrare che il rinnovamento della «scala di valori» nella storia dell'arte si deve soprattutto a lui; e vorrei avere il tempo e la specifica

dottrina necessari a un così arduo tema.

Basterà accennare alle più importanti ricerche del Longhi: per esempio su Giotto e i giotteschi senza tuttavia indugiare sui numerosi pittori medievali da lui messi in nuova luce; ricordare il saggio su Stefano che ci fece meglio conoscere, appunto in confronto di Giotto, la originalità di questo artista di delicatissima sensibilità tonale; o gli articoli come quelli su Giusto dei Menabuoi e sui pittori veneti e lombardi che credevano di parlare il linguaggio giottesco mentre in realtà lo traducevano in un diverso linguaggio figurativo formatosi nel settentrione. Il Longhi ha, si può dire, rivelata una cultura e una tradizione artistica settentrionali che si giovarono della scultura romanica, della pittura veneto-bizantina, e degli influssi d'oltre confine, dei paesi germanici e della Francia; e che contaminarono, nelle miniature nei quadri e negli affreschi il più risentito naturalismo con il più cavalleresco idealismo. I bolognesi Simone, Vitale, e Jacopo (ma specialmente Vitale) han-

no ora nella storia dell'arte una importanza che nessuno aveva prima riconosciuto. E il Longhi che rivendicò a Vitale gli affreschi di Udine prima che i documenti trovati negli archivi li provassero suoi, cercò gli influssi di quest'arte di qua dell'Appennino, sino nel Trionfo della Morte di Pisa.

Ho conosciuto Roberto Longhi, quando un più attento studio della nostra storia letteraria mi persuadeva che il settentrione, la Toscana e il Mezzogiorno avevano avuto diversità di cultura, di tradizione e di linguaggi artistici. «Tra l'altro nella Lombardia e nel Veneto provenzali e francesi erano di casa, partecipavano di quella cultura; ma non in Toscana e nemmeno nel Mezzogiorno dove le letterature provenzale e francese erano pur conosciute e imitate, come straniere.) Mi sembrava, per esempio, che Jacopone da Todi fosse cresciuto alla cultura settentrionale poichè il linguaggio poetico delle sue prime laudi era quello di Uguccione da Lodi e di Giacomino da Verona, rudemente realistico; e che d'altra parte la prosa

del Boccaccio si fosse formata a Napoli sull'esempio della prosa latina di quella regia cancelleria. Scoprivo insomma un realismo, un naturalismo settentrionale che si manifestava anche nel Bandello sebbene egli si fosse proposto di mutare il Boccaccio. Il concetto di Rinascimento quale aveva dichiarato il Burckardt mi sembrava astratto. Era necessaria una conoscenza più concreta dell'arte e della letteratura per meglio conoscere quei secoli e per scoprire nella seconda metà del Cinquecento il rinnovamento del linguaggio artistico che prima è del Tasso e di certi prosatori anticlassici.

Le scoperte e le conclusioni del Longhi, giustificavano queste ricerche. Il Rinascimento nelle sue analisi si discioglieva in scuole e forme diverse: vivo ancora il gotico nei suoi moduli internazionali di cui il Longhi mostrava l'inventore nel grande Matteo da Viterbo, e nati allora il realismo prospettico di Masaccio e la sintesi prospettica di forma - colore di Piero della Francesca. Definendo per confronto e per contra-

sto questi pittori, la diversa originalità di Masolino e di Masaccio si mostrò talvolta in uno stesso quadro, in uno stesso affresco; e Piero si alzò gigante sulla storia pittorica di quei secoli a rappresentare le cose e le creature in una luce diffusa che si rapprende nei loro colori creando una prospettiva e una geometria di forme. Nel famoso fondamentale saggio del Longhi, Piero si contrappone alla pittura toscana e diventa maestro dei veneti e degli stessi ferraresi. D'altra parte il Longhi metteva in nuova luce pittori in apparenza estrosi e stravaganti, in sostanza novatori quale Amico Aspertini; e rivendicava la originalità della pittura ferrarese facendoci meglio conoscere il Tura il Cossa il Dossi e mostrandoci in Ercole de Roberti uno dei sommi artisti italiani.

Non c'è pittore, e potrei dire opera d'arte che sia rimasta nel suo giudizio quale era; e quelli stessi che hanno voluto confutare le sue conclusioni, ed egli quando le ha corrette o mutate, non hanno potuto restaurare puramente e semplicemente il giudizio vecchio, tradizionale. Le pagine sulla

formazione del Giorgione e sull'arte di lui cercata specialmente in certi particolari possono suscitare dissensi; ma la sorprendente attribuzione della Laura di Vienna a quel maestro prima della scoperta di una scritta a tergo del quadro che la consacra esatta, ci prova che il Longhi aveva compreso il segreto dello stile giorgionesco. E vorrei ricordare altre sue illuminazioni: per esempio il paragrafo sul delitto nel saggio su Lorenzo da Viterbo, e certe attribuzioni che direi di «assaggio» ma suggestive e orientatrici; non disse lui un giorno che l'affresco del catino di Santa Croce in Gerusalemme a Roma può sembrare del Palmezzano? E si vedano i pochi periodi del saggio sull'arte tedesca e l'arte italiana dove definisce il Rinascimento mettendo in luce la sostanza di poesia di quella prospettiva che fu da taluni giudicata una scoperta scientifica; e il passo dell'«Ampliamento dell'officina ferrarese» dove egli ci apre il mistero divino dell'arte di Raffaello.

Ma, come dicevo, il Longhi ha mostrato alla fine del Cinquecento la nascita del nuovo linguaggio figurativo moderno con il Caravaggio, nel quale tuttavia si riassume una tradizione del realismo settentrionale che dai bresciani risale al Lotto e al Foppa. Sin dai suoi anni giovanili intraprese lo studio del primo grande maestro dell'età moderna e degli scolari di lui, ai quali diede nuova cittadinanza nella storia dell'arte, Orazio e Artemisia Gentileschi, e il Borgianni e il Saraceni e Mattia Preti e gli altri: ora, anche il Serodine del quale ha recuperato molte opere alla nostra conoscenza. E non pure gli influssi in Italia, ma cercò quelli del Caravaggio fuori d'Italia, sul Ter Brugghen e sul Vermeer in Olanda,

sul Valentin e forse su Giorgio de la Tour in Francia, nientemeno che sul Velasquez in Ispagna, e su l'Elsheiner in Germania.

La mostra milanese da lui ordinata fu una testimonianza delle sue teorie storiografiche. La pittura poi del Seicento e del Settecento parve assai più ricca nelle sue pagine. Ricordate come ha saputo farci leggere le opere dei Carracci in modo da comprendere la lo-

ro modernità di romantici che vagheggiavano con animo nostalgico le forme classiche e le trasfiguravano in una specie di romanzo storico figurativo. Ed egli ha avuto il merito di scoprire in alcuni pittori realisti e naturalisti del Sei e del Settecento, massime nel Cerruti, i precursori di forme modernissime di arte: quali vedemmo nell'altra mostra milanese da lui disegnata se non ordinata. Ed è sua la rivelazione di quel Gaspare Traversi del quale si era quasi perduto il nome essendosi smarrite le opere tra quelle di altri pittori, innanzi tutto del Bonito. In quale nuova luce abbia messo Rosalba Carriera, Pietro Longhi, il Canaletto e il Guardi insomma il Settecento veneziano, tutti sanno, e come ci abbia fatto conoscere Giorgio Guglielmi frescante in palazzi tedeschi e in chiese romane per contrapporlo a quel Tiepolo che egli vorrebbe con il Tintoretto far discendere dall'alto luogo dove furono messi dagli storici e dal pubblico.

Potrete dissentire da qualche suo giudizio nel quale si esprima il suo animo polemico o il cosidetto «gusto» del nostro tempo, ma vi sarà forse difficile trovare errori nella sua filologia, impossibile disconoscere che lo svolgimento dell'arte italiana dopo questi suoi studi sembra diversa da quella di trent'anni fa, più ricca, più varia con al sommo (accanto a quelli già consacrati) artisti sino a ieri mal conosciuti, Piero della Francesca, Ercole de Roberti, Caravaggio. Questo vorrei ricordare nel numero della Fiera dove gli si rende onore, e questo dichiarerei se avessi tempo da svolgere così difficile tema e se fossi, non un critico letterario che ha studiato e studia l'arte nostra e straniera, ma uno storico di quest'arte.

Cordiali saluti, caro Direttore, dal Suo

GOFFREDO BELLONCI

Roberto Longhi

letteratura e arte

teatro

storia e filosofia

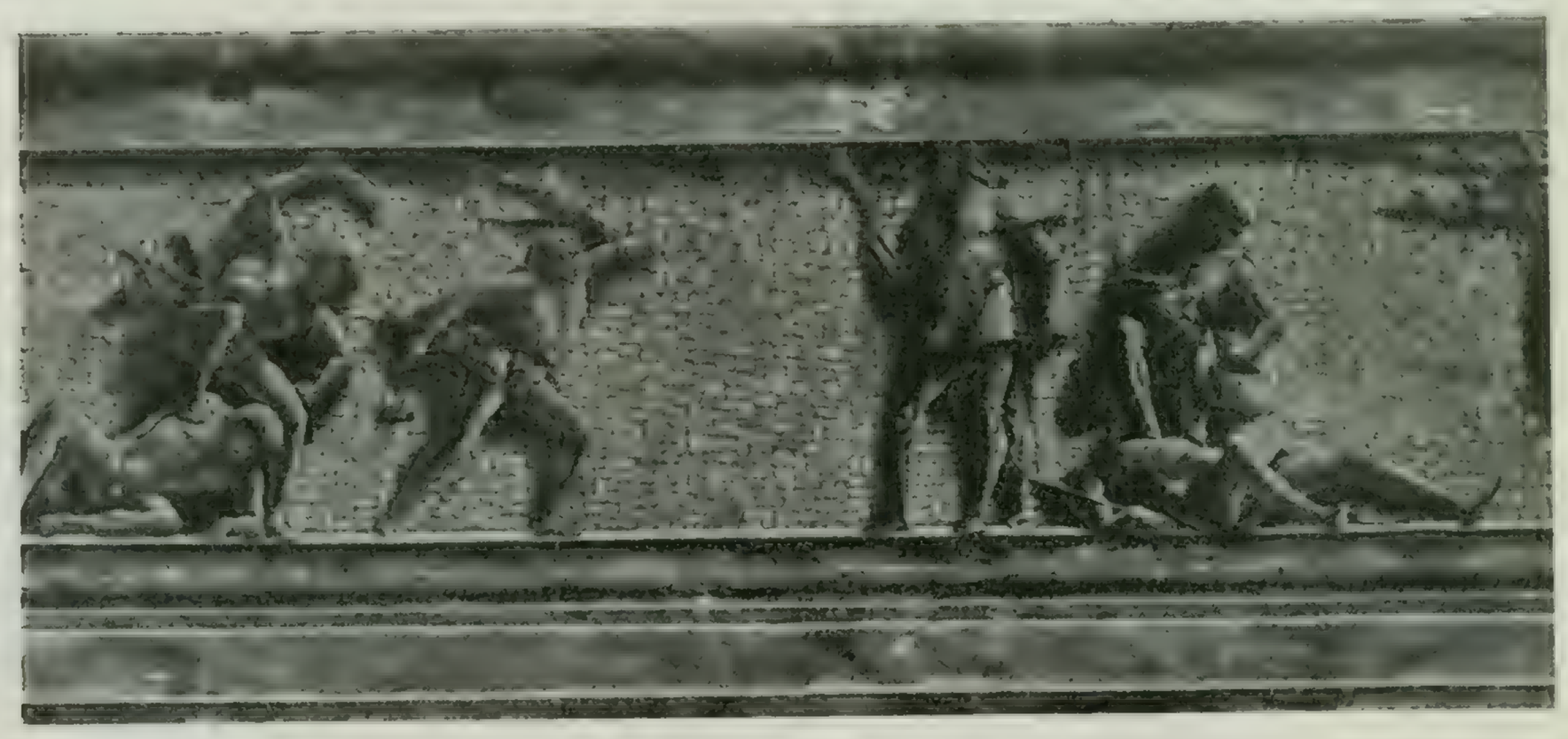
Bilancio

n. 3, giugno 1956 Rassegna critica bimestrale delle edizioni Sansoni

Emilio Cecchi — *Le virtù di uno stile*
Per una bibliografia delle opere di Roberto Longhi: 1910-1950
Massimo Pallottino — *L'arte dell'antica età della pietra*
John Hollander — *Paul Klee*
Ludovico Geymonat — *Il Voltaire di Luporini*

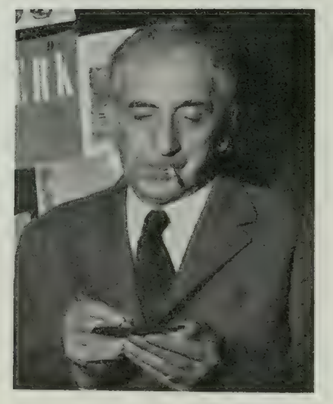
Lanfranco Caretti — Profili: *Mario Casella*
Bibliografia: *F. Meinecke e J. M. Kulischer*
Novità Sansoni: *Una nuova collana di Classici Italiani*

Ercole de' Roberti: Finto rilievo nella base della pala di San Lazzaro, già a Berlino



A Ferrara nel 1933 una grande Mostra di pittura, che raccoglieva in una vasta scelta antologica gli esemplari dell'arte locale, rivelava per la prima volta l'alto grado di una scuola passata quasi incognita, tranne poche eccezioni, nelle valutazioni storiche degli ultimi secoli. Dall'avvenimento trasse lo spunto l' « *Officina Ferrarese* », *che Roberto Longhi pubblicava l'anno successivo a commento della manifestazione estense. Le vicende della critica d'arte succedutesi da allora hanno detto che la Mostra ha lasciato memoria profonda nella cultura italiana contemporanea proprio perché legata al saggio magistrale del Longhi. Egli indicava per la prima volta, estraendole dal contesto impagabile dell'esposizione, le autentiche* « *persone prime* » *dell'arte ferrarese, da collocare nel chiaro firmamento della pittura di ogni tempo. Ma il suo discorso si ampliò anche verso una netta discriminazione di scuole e di influenze, verso una più equa distribuzione di meriti, per una scelta e definitiva ricostruzione, insomma, del complesso mondo artistico emiliano dal Tre al Cinquecento. Sei anni dopo, nel 1940, il Longhi faceva seguire gli* « *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese* » *con le ulteriori conferme alla sua prima fatica. I due testi, da considerare oggi fondamentali sia per lo studio dell'arte ferrarese, sia per aver proposto una nuova linea di sviluppo della critica figurativa in Italia, vengono ora ripubblicati — con accrescimento e valorizzazione del prezioso materiale illustrativo — in un unico volume organico che inizia la serie delle Opere Complete del Longhi, con l'aggiunta dei* « *Nuovi Ampliamenti* » *che segnano il punto della sua attuale ricerca. Questo terzo numero di* « *Bilancio* » *si apre perciò con il fondamentale saggio di Emilio Cecchi dedicato a Roberto Longhi artista e scrittore. Aggiungiamo inoltre un primo, completo elenco bibliografico degli scritti del Longhi dal 1910 al 1950 che pensiamo debba costituire per molti, fin d'ora, un efficace strumento di lavoro e la testimonianza della lunga, positiva attività del critico.*

Roberto Longhi



Le virtù d'uno stile

di Emilio Cecchi

Resterà sempre fra i più bei ricordi della nostra giovinezza, quando sull'*Arte* del vecchio Venturi e sulla *Voce* di Prezzolini, si lessero i primi scritti di Roberto Longhi. Fuorché nella cerchia universitaria, il nome e la persona erano si può dire sconosciuti. E da ciò, non saprei come e perché, si acuiva la sorpresa di quella splendida rivelazione letteraria. A partè una quantità di recensioni e altre cose minori, si trattava dello studio, rimasto fondamentale, che dopo più di dieci anni diventò il famoso volume su *Piero della Francesca*. E si trattava dei grandi saggi sul *Borgianni*, sul *Preti*, sul « *Battistello* », ecc.; con i quali veniva a riaprirsi la questione del nostro Seicento.

Era senza dubbio una questione importante, vivificata dalla immensa erudizione del Longhi, e dalla scoperta e testimonianza d'opere fino allora restate ignote o con un'attribuzione erronea. Ma direi che, alla fine dei conti, il Longhi come scrittore ci aveva colpiti e conquistati più che, come pittori, non fossero riusciti il Preti, il Borgianni e il « Battistello ». Anche qualche altro studioso avrebbe saputo investigare e sollecitare i vecchi testi, con non minore industria e scaltrezza. Nella penombra delle sagrestie, nei malinconici depositi delle grandi pinacoteche, e sotto alle croste di polvere delle quadrerie provinciali: malgrado le deturpazioni del tempo e di restauratori iconoclasti, avrebbe potuto riscoprire la vera fisionomia di tanti dipinti misconosciuti. Ma nelle sue ricerche e rivendicazioni, non sarebbe stato seguìto che da un piccolo gruppo di specialisti. Con il Longhi, la cosa andò in un modo del tutto diverso. E l'avvenimento critico e i nuovi acquisti alla storia dell'arte pittorica, per ingenti che in sé e per sé fossero, risultarono inferiori all'avvenimento stilistico.

In un *excursus* bibliografico di parecchi anni dopo, riandando le vicende del saggio su *Piero della Francesca*, ch'era stato dettato, ricordiamolo, nel 1913, il Longhi ebbe di passaggio a notare che, sul primo, « il saggio non ottenne troppo buona stampa, anche per ragioni di difficoltà di lettura ». Non c'è dubbio che difficoltà e sordità di cotesto genere ce ne saranno state nell'ambiente accademico; il quale, del resto, tanto in Italia che fuori, non tardò eccessivamente a convincersi alla geniale tesi longhiana, della formazione della pittura veneta su quella sintesi prospettica di formacolore ch'è alla base dell'arte di Piero della Francesca. Ma quanto a una diversa e più numerosa categoria di lettori, l'effetto su di essi del saggio su Piero, e degli altri saggi giovanili d'argomento seicentesco, non ebbe nulla di « difficoltoso ». Basti pensare all'immediato profluvio degli imitatori. E si potrebbe più propriamente chiamarlo un effetto magnetico e quasi intossicante.

È però tutt'altro che facile indicare il segreto di cotesta attrazione che, sono ormai quarant'anni, emana dallo stile di qualsiasi fuggevole pagina di Longhi. Chi volesse fare l'analisi chimica di tale stile, audace e sprezzante nel movimento, quanto laborioso e composito nella materia verbale, avrebbe da citarne di autori, antichi e moderni, nostrani e forestieri. Perché l'esperienza e l'erudizione letteraria di Longhi non è meno cospicua di quella che specificamente pertiene alle nostre arti figurative; se non forse un po' meno per ciò che riguarda l'antichità classica.

Un imprestito talmente sconfinato e spregiudicato, dagli autori di qualsiasi tempo e civiltà, sarebbe inaccettabile, anzi inconcepibile, da parte di chi avesse da esprimere un proprio mondo fantastico; come lo scrittore di romanzi, di novelle o « prose d'arte ». Ma la vocazione e il compito di Longhi sono cosa assai differente da questa. Longhi ha da introdurci in certi mondi pittorici che già esistono in sé e per se stessi. Deve farceli realizzare più esattamente e più intensamente di come fosse riuscito a tanti altri critici e storici che lo precedettero. La materia verbale ch'egli consuma, nel processo di tali evocazioni e realizzazioni, può avere un'origine impura quanto si vuole. Può essere stata estratta dalle più strane miniere, dalle più eterogenee stratificazioni della cultura e del gusto. Può esasperarsi fino al barocco, al grottesco. Giocare su romantiche capricciosità. Tutto ciò ha scarsa importanza; perché a tale materia, nonostante la bellezza di cui essa s'accende, una volta che sia morsa dal fuoco di questo stile, in definitiva non compete che una funzione mediata, strumentale.

Direi quasi ch'essa ha la funzione della cosidetta « materia di supporto », indispensabile in talune operazioni chimiche. È ovvio, da un certo punto di vista, che ciò che sopratutto conta è il risultato di coteste operazioni: ch'è poi la scoperta e la conoscenza di qualche nuovo vero. Difatti, la magìa, l'illusionismo e mitologismo, la stregoneria evocativa, nelle pagine di Longhi, concludono sempre con la formulazione d'una realtà (l'essenza d'una particolare opera d'arte, o di tutta una personalità artistica), così positiva e concreta che sembra fissata in termini scientifici. Ma Longhi è così forte critico e storico, proprio perché è anche così artista.

Approssimativamente, si potrebbe parlare, per il suo, d'uno di quegli stili a molteplici dimensioni e sfaccettature, dei quali il Sainte-Beuve dette uno dei primi esempi moderni. All'epoca e nella personalità del Sainte-Beuve, se il gusto era più cauto d'oggi, le inibizioni tradizionali erano più rigorose. Cosicché l'accusavano di servirsi d'una forma rotta, disossata, allotropica, equivoca, infida; che frattanto ugualmente riusciva a passare per la cruna d'un ago, e a lievitare e spaziare come il tappeto delle *Mille e una notte*.

Il Longhi non ama le postulazioni teoriche. E non dialettizza i mutamenti formali in qualche astratto schematismo; tanto più che la sua sconfinata e minuziosa erudizione, gli consente di rintracciare e cogliere, nel documento vissuto, scritto, oltre che nel documento dipinto, l'attualità degli incontri e contatti delle singole personalità artistiche e delle scuole. Né per conto mio lo prediligo in qualche trascrizione più distesa e deliberatamente poetizzata: come per esempio nella pagina mirabile, sulla *Madonna di Sinigal-*

lia; dove nella preziosità di tante notazioni, il suo tratto è meno libero, e può far pensare alle equivalenze immaginative escogitate da un Walter Pater di oggi.

A mio vedere, la sua forza più cruda e più specifica e rivelatrice, è dove egli s'impegna insieme al lettore in una sorta d'interna mimesi dell'opera d'arte; realizzando l'opera nell'organismo delle sensazioni liriche e dei segni che la costituiscono; vivendola, per dir così, nell' « interno della partitura ». La sua frase accompagna la linea di un contorno e risponde alle sue varie tensioni, fermenta nella granulazione d'un impasto coloristico; non per un procedimento descrittivo e didascalico, ma come per un'immediata innervazione ed immedesimazione nelle forze e nei valori espressivi. La quale immedesimazione si produce, fra l'altro, attraverso un gusto così saturo d'esperienze dell'arte moderna, che quando il Longhi parla d'un capolavoro di sei o sette secoli fa, è come se esso stesse appeso fraternamente e luminosamente accanto a un capolavoro d'oggi. Si capisce che i primi che cominciarono ad intendere Longhi avessero la strabiliante impressione che le opere d'arte di cui egli parlava erano assolutamente nuove, e ch'essi le vedevano allora per la prima volta [1]. Longhi aperse gli occhi a un'intiera generazione di studiosi e amatori d'arte. Vennero poi, come inevitabile, breviari espressamente composti per insegnare come si guarda una pittura. (Ma fecero l'effetto degli occhiali neri).

Singolare, che la virtù d'uno stile come questo, che brucia e si consuma tutto nella rivelazione critica, mentre sono tanto largamente ammirate e imitate, non abbiano ancora ottenuto preciso rilievo nelle storie della nostra letteratura (che del resto tacciono sui meriti, d'altronde diversi e minori, d'un Lomazzo, d'un Milizia, d'un Lanzi): si dice per dire come, in certi settori, siano tenaci la superstizione dei generi letterari, il conformismo accademico, e altri pregiudizi.

(da « La Fiera Letteraria », 23-1-'55)

Francesco del Cossa: Angelo annunciante (dall'altare Griffoni)

[1] Segnaliamo, tra le opere di Roberto Longhi, la recente ristampa con nuove aggiunte dell'*Officina ferrarese*, pp. 272, 456 ill. in nero e 16 tavole a colori f. t., Firenze 1956, L. 15.000.

Per una bibliografia delle opere di Roberto Longhi: 1910-1950

Iniziata con l'« Officina Ferrarese », l'edizione delle Opere complete *di Roberto Longhi raccoglierà nei prossimi volumi l'intera produzione dell'illustre scrittore e critico, dai primi saggi su « La Voce » agli scritti più recenti. Tornerà certo gradito ai lettori più interessati negli studi d'arte figurativa l'anticipazione, in questo numero di « Bilancio », di un elenco delle opere del Longhi fino al 1950, l'anno della nascita di « Paragone », riservando al numero successivo il completamento di questa Bibliografia.*

Macrino d'Alba, in « Piemonte » del 29 Dicembre 1910.
Rinascimento fantastico, in « La Voce » 26 Dicembre 1912.
I pittori futuristi, in « La Voce » 10 Aprile 1913.
Mattia Preti, in « La Voce » 9 Ottobre 1913.
Recensioni a « W. Pater: Il rinascimento. Studi d'arte e di poesia » e a « Fromentin: Correspondance », in « La Voce », IV, n. 39.
Le due Lise, in « La Voce » 13 Gennaio 1914.
Recensione a « M. Reymond: De Michel-Ange à Tiepolo », in « La Voce » 13 Gennaio 1914.
Recensione a « A. L. Mayer: Geschichte der Spanischen Malerei », in « La Voce » 28 Marzo 1914.
Scultura futurista: Boccioni, Firenze (Libreria de « La Voce »), 1914.
Due opere di Caravaggio, in « L'Arte », XVI (1913).
Piero de Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana, in « L'Arte», XVII (1914).
Il soggiorno romano del Greco, in « L'Arte », XVII (1914).
Orazio Borgianni, in « L'Arte », XVII (1914).
Battistello, in « L'Arte », XVIII (1915).
Gentileschi padre e figlia, in « L'Arte », XIX (1916).
Cose bresciane del '500, in « L'Arte », XX (1917).
Il ritratto di Carlotta Vimercati, del Piccio, in « Pagine d'Arte », 15 Dicembre 1917.
Recensione a « L. Dami: Siena e le sue opere d'arte », in « L'Arte », XIX (1916).
Recensione a « G. Nicodemi: Daniele Crespi », in « L'Arte », XX (1917).
Arte, in « Rassegna italiana » del 15 maggio 1918.
Redazione del *Boll. Bibliografico* in « L'Arte », XXI (1918), pp. 44-48; 137-144; 236-240.

Articoli su « Il Tempo » di Roma: *Hallgren*, 19 Febbraio 1919 – *Amatori e cultori*, 28 Aprile 1919 – *Fabiano*, 21 Maggio 1919 – *Cavaglieri e St. Lerche*, 28 Maggio 1919 – *Emilio notte*, 30 Giugno 1919 – *La toilette di Sabina e altre cose*, 9 Luglio 1919 – *Il dono di M. Besnard*, 1919 – *Al dio ortopedico*, 1919.

Recensione a « M. Marangoni: valori mal noti e trascurati della pittura italiana del '600 in alcuni pittori di natura morta », in « L'Italia che scrive », Roma, Febbraio 1919.
Recensione a « C. Ricci: Rembrandt in Italia », in « L'Italia che scrive », Roma, Febbraio 1919.
Redazione del *Boll. Bibliografico*, in « L'Arte », XXII (1919), pp. 77-84; 124-132.
Redazione del *Boll. Bibliografico*, in « L'Arte », XXIII (1920), pp. 85-96; 151-156.

Il Correggio nell'Accademia di S. Ferdinando a Madrid e nel Museo di Orléans, in « L'Arte », XXIV (1921).
Recensione a: « Fogg Art Museum Harvard University. Collection of Medieval and Renaissance Paintings », in « L'Arte », XXIV (1921).
Recensione a « Nicodemi Giorgio: Girolamo Romanino », in « L'Arte », XXIV (1921).
Giunte a Tiziano, in « L'Arte », XXVIII (1925).
Un frammento della pala di Domenico Veneziano per S. Lucia dei Magnoli, in « L'Arte », XXVIII (1925).
Grigor Sciltian, Roma, Casa d'Arte Bragaglia, 1925.
Lettera aperta al Professor G. Giovannoni (recensione a: « Sant'Agata dei Goti » par G. Huelsen, ecc.), in « L'Arte », XXVIII (1925).
The climax of Caravaggio's influence on Guercino, in « Art in America », June 1926.
Di un libro sul Romanino, in « L'Arte », XXIX (1926).
L'Assereto, in « Dedalo », Novembre 1926.
Piero della Francesca, ed. Valori Plastici, Roma, 1927.
Storia di Carlo Socrate, Roma, ed. di « Vita Artistica », 1926.

SCRITTI PUBBLICATI SU « VITA ARTISTICA » DEL 1926: *A dispetto dei Santi. Il disfacimento della collezione Stroganoff* (Bortolo Ghiner) - *Notti romane nei sottoscala delle R.R. Gallerie* (il topo di galleria) - *A dispetto dei Santi. Ancora del disfacimento della collezione Stroganoff, ovvero: È stato Crapotti!* (Bortolo Ghiner) - *Risposta al referendum - A dispetto dei Santi - Un'osservazione circa il monumento di Ilaria* (Ermanno Caratti) - *Primizie di Lorenzo da Viterbo* (Andrea Ronchi) - *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco per « L'Arte del Mantegna » - Replica e conclusione.*

SCRITTI PUBBLICATI SU « VITA ARTISTICA » DEL 1927: *Un S. Tommaso del Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il '500 e il '600 - Un busto di Michelozzo - Una incoronazione della Vergine di Pietro di Domenico da Montepulciano - Saggi in Francia:* I. *Chambéry: un ritratto di Paolo Uccello - Recensione alla « Storia dell'arte italiana » del Mottini - Saggi in Francia:* I. *Chambéry: F. Pesellino, B. Zaganelli, Maestro Esiguo - Due dipinti inediti di G. Girolamo Savoldo - Una favola del Dosso - Ter Bruggen e la parte nostra - Un chiaro scuro e un disegno di G. Bellini - Di Gaspare Traversi - La Notte del Rubens a Fermo - Un'aggiunta al Traversi - Cartella tizianesca - In favore di Antoniazzo Romano - Altri due dipinti di Gaspare Traversi.*

Precisioni nelle Gallerie italiane - La Galleria Borghese, a cura di « Pinacotheca », Roma 1928 (già pubblicata a puntate in « Vita Artistica »).

SCRITTI DI « PINACOTHECA » 1928-29:
Quesiti Caravaggeschi. I. *Registro dei tempi.* II. *I precedenti - Ricerche su Giovanni di Francesco - Me pinxit:* I. *Un S. Michele Arcangelo di Gentile da Fabriano.* II. *I resti del polittico di Cristoforo Moretti.* III. *La restituzione di un trittico d'arte cremonese circa il 1460 (Bonifacio Bembo) - Frammenti di Giusto da Padova - Un dipinto dell'Angelico a Livorno - Altre vicende critiche del Rubens di Fermo - E ancora dell'Assereto.*

Clima e opere degli irrealisti, in « L'Italia letteraria » del 14 Aprile 1929.
Progressi nella reintegrazione di un polittico di Giotto, in « Dedalo », Ottobre 1930.
Per un catalogo del Carpaccio, in « Vita Artistica » del Gennaio-Febbraio 1932.
La collezione dei quadri del Museo civico di Bologna (F. Filippini), Bologna 1932.
Zu Michiel Sweerts, in « Oud-Holland », 1934.
Risarcimento di un Mantegna, in « Pan », Marzo 1934.
Officina Ferrarese, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934.
Momenti della pittura bolognese, Bologna, Coop. Tip. Azzoguidi, 1935.
I pittori della realtà in Francia, in « L'Italia letteraria », 1° Gennaio 1935.
Carlo Carrà, Hoepli, Milano 1937.
Maccari all'Arcobaleno, in « Arcobaleno », Dicembre 1938.

SCRITTI PUBBLICATI IN « LA CRITICA D'ARTE »: *Monsù Bernardo* (1838) - *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese* (1940) - *Restauri* (Aprile-Giugno 1940) - *Genio degli anonimi* (Gennaio-Marzo 1940) - *Fatti di Masolino e di Masaccio* (Luglio-Dicembre 1940) - *Arte figurativa, carne da cannone* (Aprile-Giugno 1940).

Arte figurativa e arte tedesca, Firenze 1941 - *A proposito dell'inizio pittorico di Michelangelo*, in « Le Arti », Dicembre 1941.
Catalogo della Mostra Bolognese del '700, Bologna 1935.
Carlo Braccesco, Milano 1942.
Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia, in « Proporzioni », 1943.
Ferri taglienti (recensioni in « Proporzioni », 1943).
Giorgio Morandi, in « Il Fiore », 1945 (presentazione alla Mostra).
Lettera a Giuliano, in « Cosmopolita », Febbraio 1945.
Viatico per 5 secoli di pittura veneziana, Firenze 1946.

Ercole de' Roberti: L'andata al Calvario nella predella di San Giovanni in Monte, già a Dresda

Amico Aspertini: L'annuncio ai pastori (particolare della pala del « tirocinio » a Bologna)

Giudizio sul Duecento, in « Proporzioni », 1948.
Piero della Francesca, nuova ed. con aggiunte, 1948.

CALEPINO VENEZIANO, in « Arte Veneta », n. 2 (1948): I. *Il polittico di Giusto de' Menabuoi per Isotta Terzaghi* - II. *Il trittico di Lorenzo Veneziano per l'ufficio della seta* - III. *L'altare apocalittico di Torcello e Jacobello Alberegno* - IV. *Il Maestro di Roncaiette* - V. *Una Madonna della cerchia di P. della Francesca per il Veneto* - VI. *Due pannelli di Giambellino giovane.*

CALEPINO VENEZIANO, in « Arte Veneta », n. 3 (1948): VII. *Gli inizi di Nicola di Maestro Antonio da Ancona* - VIII. *Per Leonardo Boldrini* - IX. *Il Carpaccio e i due 'tornei' della Nat. Gallery* - X. *Un dipinto giovanile del Previtali* - XI. *Tiziano e l'ostensione delle Santissime Croci a Brescia* - XII. *Tiziano, Lorenzo Lotto e il San Marco parato da messa nell'atrio della Basilica Marciana.*

Prefazione alla *Mostra del Crespi*, Bologna 1948.
Prefazione al *Mino Maccari*, ed. U, Firenze 1948.
Prefazione alla *Storia dell'Impressionismo*, di J. Rewald, Firenze, 1949.

CALEPINO VENEZIANO, in « Arte Veneta », n. 4 (1949): *Il Maestro dei Santi Ermagora e Fortunato - Jacopo Bassano.*

Piero della Francesca (prefazione a una cartella di tavole a colori), Ed. Iris, Zurigo.
Masaccio (prefazione a una pubblicazione di tavole a colori), ed. priv. Pirelli, Milano.
Presentazione alla *Mostra di Mino Maccari* alla « Saletta » di Modena, 1949.
Presentazione alla *Mostra di Leoncillo* al « Fiore », Firenze 1949.

L'arte dell'antica età della pietra

di Massimo Pallottino

Alcuni anni or sono, proprio in compagnia dell'amico Grazios e di altri studiosi di preistoria, scendevo nel vortice delle ultim gallerie della grotta dei Trois-Frères nell'Ariège, sul versant francese dei Pirenei. Al balenare delle torce elettriche, venivano discoprendosi sulle pareti rocciose sempre più dense e chiare in disioni di fattura umana raffiguranti sagome — quasi non più che figurali evocazioni — di selvaggi animali colti nei più vari, strani, spontanei atteggiamenti e movimenti: placidi bovini alla pastura, cavalli in allarme, renne al galoppo, un orso arpionato da invisibili cacciatori e vomitante sangue, un leone delle grotte con il muso sornione e terribile volto di scatto frontalmente, e poi grossi esotici bisonti e rinoceronti, favolose primordiali ombre di mammut.

Una fauna assurda, per i nostri tempi e per i nostri luoghi: una realtà inaccettabile, se non immaginata in un mondo « diverso ». Eppure, per un incredibile contrasto, questa fauna ci appare vicina, viva, palpitante, ne sentiamo i fremiti e gli odori: e ciò attraverso il miracolo dell'arte dei disegnatori paleolitici, il cui realismo od impressionismo (o qualunque altro modo di esprimersi che voglia essere indicato attraverso un termine approssimativo del nostro vocabolario critico) si offre ai nostri occhi storicamente educati con formule tutto sommato inafferrabili e con effetti tanto nuovi e stupefacenti, quanto meno adattabili agli schemi di una poetica figurativa tradizionale.

Roberto Longhi

"Il Resto del Carlino"
11 settembre 1956

OFFICINA FERRARESE

La casa editrice Sansoni ha iniziato la serie delle Opere complete di Roberto Longhi, pubblicando una nuova edizione, in grande formato, dell'*Officina ferrarese*; tale opera uscì nel 1934 a seguito della memorabile Mostra della pittura ferrarese del Rinascimento, tenuta a Ferrara l'anno precedente. Questa nuova edizione non si limita a pubblicare quel volume che, insieme col « Piero della Francesca », costituisce uno dei momenti più alti dell'attività critica longhiana, ma comprende i non meno importanti « Ampliamenti », usciti nel 1940 nella « Critica d'Arte », ed un'appendice intitolata « Nuovi ampliamenti » che riassumono le vicende dell'autore in questo campo fino al 1955. Mentre il testo dell'« Officina » è ristampato immutato, come vide la luce 22 anni fa, il materiale illustrativo è accresciuto e le didascalie relative dànno conto della ubicazione attuale delle opere. L'accostamento di questi tre scritti, che portano date diverse, rivela l'unità del pensiero critico di Roberto Longhi e nello stesso tempo, negli emendamenti successivi, le ragioni che, in qualche caso, lo hanno indotto a maturare e quindi a modificare qualche sua opinione. Il volume costituisce quindi una preziosa testimonianza del percorso critico dell'autore in un campo di indagine a lui tanto caro, si direbbe consanguineo. Indici ricchissimi collegano le varie parti del volume, destinato a diventare un prezioso ed insostituibile strumento di lavoro.

*

La Mostra della pittura ferrarese del Rinascimento fu una rivelazione per tutti: nelle sale del palazzo dei Diamanti pubblico e critici approdavano ad una terra ignota, scoprendo una « visione » artistica, che collimava senza difficoltà con la prospettiva di gusto del nostro tempo.

Ma quale sorpresa ci recò lo studio magistrale di Roberto Longhi! Ricordo il nostro entusiasmo allorchè, allievi della scuola di perfezionamento di storia dell'arte di Roma, s'ebbe tra le mani l'« Officina ferrarese » ancora umida di stampa: un'edizione di piccolo formato, che nella sua eleganza sembrava destinata a divenire « livre de chevet ».

Mentre nel « Piero della Francesca » il Longhi aveva ricostruito la personalità dell'artista, cercando di qualificarne lo stile nell'aderenza di un linguaggio letterario, di una tenuta tanto severa quanto inimitabile, nella « Officina ferrarese » egli tentava di puntualizzare lo svolgimento di una scuola, caratterizzata da una pluralità di accenti linguistici, cercando di accordare in uno stile letterario più nervoso e fluido la coralità di una visione artistica con l'individuata sensibilità creativa dei singoli pittori. Grazie all'« Officina » il gusto rinascimentale ferrarese veniva ad assumere storicamente la sua vera statura nel quadro dell'arte italiana, a fianco delle scuole di Firenze e di Venezia. Il Longhi nelle pagine della « Officina » venne sistemando lo svolgimento del gusto ferrarese, non senza tener conto delle deviazioni bolognesi e dei rapporti con il Veneto e la Toscana, con illuminazioni critiche che vennero profilando sia le « personae primae » sia le figure minori di quella scuola. Le qualificazioni dello stile di un Tura, di un Roberti, di un Aspertini, di un Dosso, di un Girolamo da Carpi restano tra le più memorabili di Roberto Longhi critico e scrittore.

Certo la Mostra fu l'incentivo alla pubblicazione: direi lo stimolo diretto e polemico che sembra animare la sensibilità critica longhiana: ma l'« Officina » non si limitava a recensirne, in campo critico, i risultati. Ponendo in discussione quei risultati, il Longhi dava la misura della sua conoscenza veramente eccezionale e capillare ad un tempo di quel settore dell'arte italiana. Non si trattava di rivoluzionare il campo puramente filologico con nuove attribuzioni, ma di sistemare i valori di quella scuola con nuovo metro critico, con una libertà di giudizio scevra da ogni pregiudizio. Indagando con la sua sensibilità rabdomantica il particolare timbro di ciascuna di quelle personalità — maggiori o minori che fossero — e misurando la portata del loro ritmo creativo, il Longhi venne sistemando in sede filologica le « desjecta membra » di quei pittori, offrendo tra l'altro clamorose ricostruzioni di complessi di opere. Per comprendere il valore della dialettica del Longhi bisogna sempre tener presente la miracolosa unità con la quale in essa combaciano intuizione ed erudizione, forza creativa letteraria e paziente indagine filologica, insofferenza a tutto ciò che è precostituito (è il fermento « futurista » della sua giovinezza) e nello stesso tempo giustezza di prospettiva storica stupefacente, raggiunta per via di un procedimento interno che è in grado di ricostruire con pochi tocchi un ambiente od una situazione, partendo dalla realtà dell'opera d'arte.

Nell'« Officina », accanto a definizioni critiche sottilmente « caratterizzanti » come certe pagine sul Tura e sul Roberti, che resteranno tra le più alte della critica d'arte moderna, il Longhi accosta, senza che ne avverti lo stacco, il suo lavoro di carpentiere, con il quale, metro alla mano, egli mette assieme i pezzi del polittico Roverella del Tura, la pala dell'Osservanza del Cossa, il polittico Griffoni dove, accanto al Cossa, collaborò il Roberti, la pala di Santa Maria delle Rondini del Costa, ecc.

Nuove personalità sono venute affiorando nell'opera di ricostruzione critica del Longhi: e mentre il cosidetto Vicino da Ferrara, che fu il primo nome che egli diede ad una personalità affine a quella robertiana, oggi si può credere veramente identificabile in Baldassarre d'Este, nei « Nuovi ampliamenti » il Maccagnino prende consistenza storica quanto mai verosimile, e, tra le più recenti scoperte, certo una delle non meno promettenti, è quella del Gabriletto.

A distanza di 22 anni dalla sua apparizione, non è difficile oggi affermare che l'« Officina ferrarese », nella storia della critica d'arte, ha preso il suo posto di opera classica: sia per la ricchezza di una problematica che ha collocato la pittura ferrarese nella sua giusta prospettiva storica, sia per l'alta lezione di stile che ancora oggi emana da quelle pagine.

Rodolfo Pallucchini

Roberto Longhi

Settimana Incom

Illustrata

15 nov. 1956

Per le Marie-Intellettuali, un'edizione rara (o, almeno, piacevole), del «Candide» di Voltaire, che prossimamente diventerà *musical* in America, con canzonette scritte da Dorothy Parker, libretto di Lilian Helmann, musiche di Leonard Bernstein; ed in Italia, forse, film di produzione Ponti con Sophia Loren. Per le Marie Intellettualissime la ristampa dell'*Officina Ferrarese* di Roberto Longhi, ed. Sansoni, che comprende oltre allo scritto del 1934 due notevoli aggiunte del 1940 e del 1955: non è soltanto una lettura affascinante, non è soltanto una raccolta di eccellenti illustrazioni, ma anche lo spunto ad un giochino di società: «Quante volte è citato Berenson, quante Venturi, quante Cosme Tura, quante Dosso Dossi?». Vince chi stabilisce subito che Berenson figura in settanta occasioni, e sempre, ahi! a suo sfavore. Siccome *Officina Ferrarese* costa 15.000 lire, vi conviene sperare che Maria prediliga i mosaici, e le regalerete *Mosaici di S. Maria Maggiore*, di Cecchelli, ed. Ilte, che ne costa solo 10.000, come un ciclo completo di massaggi da Elizabeth Arden, la quale, a proposito, offre anche un trucco nuovo, «Rosa Aurora». E, infine, non possiamo nascondervi che Dior ha il profumo più costoso e penetrante del mondo, il «Diorissimo». Tanti auguri!

Roberto Longhi

"Bilancio" (Rassegna critica trimestrale delle edizioni Sansoni), n. 6, giugno 1952

Longhi scrittore

di Giuseppe De Robertis

La ristampa dell'*Officina Ferrarese* (1934) di Roberto Longhi, insieme con gli *Ampliamenti* (1940) e con i *Nuovi Ampliamenti* (1940-55), nella monumentale edizione Sansoni apparsa quest'anno a cura di Antonio Boschetto, è buona occasione (per me, dico, che altri già ne scrissero lungamente, e con tanta autorità: Cecchi, Contini) a incominciare un discorso su un così dovizioso scrittore. E ricopiandomi quest'estate, a vederci più chiaro (ho pur spiegato una volta quanto aiuti a intendere, quasi per miracolo nato dalla fatica, il trascrivere e ritrascrivere, al rallentatore, si direbbe), ricopiando, dunque, gli « exempla » della sua superba prosa, io mi sorprendevo a chiedermi: — Si farà un giorno (e chi la farà?) una antologia di luoghi e frammenti della sua intera opera? — Un'impresa non facile, ma converrebbe tentarla. E metterei in primo piano le sue belle rappresentazioni e figurazioni (anche ricapitolazioni, riassunzioni), le sue definizioni e descrizioni, e le immagini e il parlar metaforico, e il prestigioso, o anche intimamente essenziale (da « essenza ») uso dell'aggettivo, solo o a coppie, (a parte, ma non in disparte, un vocabolarietto, come una specie di tastiera). Ultima espressione, di valore quasi lirico, le sue illuminazioni, che s'ingrandiscono sul parlar metaforico (o quasi « raptus »), che nella prosa del Longhi ha un così forte spicco; e forse è la primordiale espressione, all'incrocio della sua natura di scrittore e della sua complessità di storico dalle profonde radici. Sicché, capovolgendo le parti, da quella sua carica inventiva, piena d'impulsi, nuova, prendon forza e autorità le varie forme (su questo tracciato unitario non son possibili gli « scarti »; e quando egli castiga « i fringuelli cechi della critica purista », esalta la sua ricca e classica natura contro i canterini dilettanti). Ma può esser vero anche l'inverso: e siamo, a ogni modo, su un piano di parità, o di intercomunicabilità.

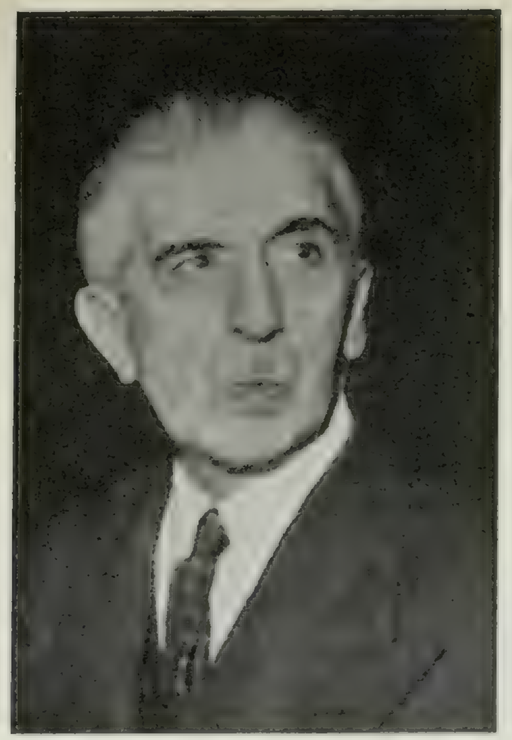
Uno, per esempio, che scrive: « un pittore, Giovanni da Modena, che par creato, con fatalità mitologica, da una costola del San Petronio », o: « un mastodonte gotico come il San Petronio », o: « il suo personale e disperato cubismo, in alto senso decadente », o, sebbene sia cosa d'altra qualità: « ha già risonato il nuovo metallo di Masaccio » (ancora: « e a Padova sta per

batter moneta Donatello »), è pur lo stesso che descrive e rappresenta come qui: « ...la immaginazione che fiorisce sul metodo e che da esso trae una spiccata coerenza, talora un'ossessione », e qui: « un'astrazione del resto mai esanime; il teorema è per tutto intenerito e corretto dai riflessi leggeri che corrono come fantasmici sugli orli delle forme », e qui: « e, per la prima volta nell'arte ferrarese, tutta l'opera è sottomessa a un'unione primordiale di tono che non è più il luminoso liquido inafferrabile di Piero, ma come un invincibile aumento di calorie, quel fuoco lento insomma, quell'involucro lionato che il Roberti nella pala Portuense esalterà ancora; portandosi quasi più innanzi che non fossero, alla stessa data, i pittori veneziani ». E allora, quando descrive i « mantelloni che scivolano dalle spalle, involtano i piedi e si spiegano poi replicatamente, a contatto col suolo, in molte falde smussate », tutto pare d'un'altra mano, imitativa piuttosto che creativa (oh quei « riflessi leggeri che corrono come fantasmici sugli orli delle forme »!).

È il proprio d'un critico d'arte render l'equivalente di una pittura, d'una scultura: ma tanti ne rimangono oppressi al paragone, quasi « simiae » (dotte e indotte), ma « simiae » sempre. In Longhi è tutto il contrario. In lui c'è quella grazia « trovata per ispirazione », per usare una sua felice immagine, là dove parla di Simone dei Crocefissi; e qualche volta (è fatale) è « troppo greve » il « filo della esecuzione » com'egli dice, dove accenna al Perugino, al Credi, al Francia; ma d'una tal forza sempre, che male si ripeterebbe ciò ch'egli afferma del Garofalo: che cioè il suo sia « un accomodamento trovato dalla disinvoltura e portato avanti dalla facilità ». Né disinvoltura né facilità, in lui, ma consapevole fatica e più consapevole genio, fortificati, come tutti sanno, da una salda, illuminata, attiva coscienza storica. Forse per questo usa egli, discorrendo e ragionando (le due azioni vanno di pari passo), modi discordanti (pellegrini, *il Leopardi* direbbe): in tono grave il lieve, in tono festivo il grave, ma lucido sempre. Questo, nel tessuto del discorso, per variarlo; ma nell'intendere e rendere un'impressione, una relazione, un giudizio, « plasticamente espressivo per intuizione » (ancora una volta adattiamo le sue parole stesse: e chi sa che egli non vi abbia sparsi questi vivi segni, perché altri ne ricomponesse un autoritratto...). Bisogna poi aggiungere che il suo modo di aggredire un'opera d'arte è sempre vario, con un giuoco che muta e trasmuta, sicché piuttosto pare un inventore che un critico (ma inventa da critico, e di che forza!). Venendo poi sempre più presso al modo della sua scrittura, due cose spiccano sopra tutte: l'immagine, il parlar metaforico, e l'uso dell'aggettivo (una delle basi, questa, del suo inventare). L'aggettivo, più d'ogni altra cosa in lui, getta luce sul giudizio, lo vivifica, lo modula (felicità e indefinibilità d'esprimersi che lascia un'ombra luminosa). È, ripetiamolo, « l'immaginazione che fiorisce sul metodo », com'egli dice di Cosmè Tura (e conclude il suo autoritratto).

Ma perché, infine, non si insinui che si sia voluto scrivere un'apologia: tra i suoi due modi di essere, « troppo drogato » (per servirci ancora d'una sua espressione), o semplice e fiorito e immaginativo, sulla traccia, quasi, di tre aggettivi dati all'Aspertini (per la sua forma « lievitante, inquieta, quasi errabonda »), noi si preferisce, candidamente, il secondo. Pure passa frammezzo un rapporto di necessità, ché l'uno non sarebbe senza l'altro; e questo accresce valore all'uno e all'altro. Una lettura su due tali relazioni e direzioni riuscirebbe istruttiva assai, e d'un interesse grande. Confermerebbe, cioè, che è delle nature complesse (con un tanto di genio, s'intende), un esprimersi di tal natura e diversità: un esprimersi, vogliam dire, uno e bino.

(da « Tempo », Milano, 6-12-'56)



Roberto Longhi

È uscito il I volume delle

OPERE

di

ROBERTO LONGHI

SCRITTI GIOVANILI

1912-1922

Due tomi di complessive pagine XXII'-618, con 260 illustrazioni in bianco e nero e 20 tavole a colori, in elegante cofanetto con costola in tela. L. 25.000

A cinquant'anni dall'inizio dell'attività critica di Roberto Longhi ed a ventisei da quello del suo insegnamento universitario, vede la luce questo volume di 'Scritti giovanili' come primo della serie delle 'Opere Complete' in corso di pubblicazione. Superfluo quindi dar qui un elenco delle sue pubblicazioni che il lettore troverà citate nel piano generale che può consultare a tergo.

Circa il significato dell'attività di Roberto Longhi, soprattutto nell'ambito storiografico, preferiamo rimetterci alla 'voce' della recente 'Enciclopedia A-Z', Bologna, 1960:

« Longhi Roberto (Alba, 1890). Storico dell'arte e docente universitario, allievo di Pietro Toesca e di Adolfo Venturi. Fin dai suoi studi giovanili, pubblicati prima sulla *Voce*, poi su *l'Arte* di A. Venturi, affronta una larga serie di problemi fondamentali per la storia dell'arte italiana, che vanno dalla pittura veneziana del Quattrocento, di cui per primo svela i rapporti con il luminoso universo prospettico di Piero della Francesca (*Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, 1914), all'ambiente caravaggesco (*Orazio Borgianni*, 1914; *Battistello*, 1915; *Gentileschi padre e figlia*, 1916), alla pittura lombarda (*Cose bresciane del 500*). Nel 1927, anno in cui esce la sua esemplare monografia su *Piero della Francesca*, assume con E. Cecchi la direzione della rivista *Vita artistica* e vi pubblica tra l'altro le *Precisioni sulla Galleria Borghese*, testimonianze impareggiabili del suo occhio conoscitore. Successivamente su *Pinacotheca* — che prende il posto di *Vita Artistica* — pubblica i *Quesiti Caravaggeschi* in cui indica nei tratti più immediati e attenti della pittura lombarda del '500 le origini del naturalismo caravaggesco. Sui problemi caravaggeschi tornerà poi ripetutamente, negli *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia* (in '*Proporzioni*' 1943), in una serie di articoli pubblicati (su *Paragone*) in occasione della mostra del Caravaggio (1951) e nella grande monografia del 1952. Su *Pinacotheca*, in un articolo dedicato a Giusto da Padova, il L. dà inizio alla sua innovatrice revisione del Trecento fiorentino, indicando, nell'ambito della scuola giottesca, un filone di moderna pittura coloristica il cui supremo esponente sarà riesumato nell'articolo su *Stefano Fiorentino* (in *Paragone* 1951). Altro contributo decisivo del L. alla conoscenza del Trecento italiano è stata la riscoperta della pittura bolognese iniziata con le lezioni all'Università di Bologna (1934) e culminata nella grande mostra del Trecento bolognese (1950). Il passaggio dal tardo gotico alle formulazioni prospettiche rinascimentali a Firenze è chiarito dai *Fatti di Masolino e di Masaccio* (in *La Critica d'arte* 1940) e il particolare aspetto della rinascita in Lombardia dal volume (1941) dedicato a *Carlo Braccesco*. Alcune delle sue opere maggiori sono nate in occasione di grandi mostre, da *Officina Ferrarese* (1934) al *Viatico per cinque secoli di pittura veneta* (1946) e *Giudizio sul Duecento* (in *Proporzioni* 1948), rassegne queste che sono altrettanti panorami nuovi di intere regioni della pittura italiana. Docente universitario prima a Bologna (1934), quindi a Firenze (1949) è stato maestro di una vera e propria scuola di storici e conoscitori che si raggruppano intorno alla rivista *Paragone* da lui fondata nel 1950 ».

Ma il presente volume riveste particolare interesse anche per gli scritti relativi alla critica dell'arte moderna (Futurismo etc.) che il Longhi considerò subito sullo stesso piano della ricerca storiografica sull'antico, come del resto spiega egli stesso, rievocando la cultura dei suoi anni giovanili, nell'Avvertenza per il lettore.

OPERE DI ROBERTO LONGHI

Piano di pubblicazione

Volume I - Scritti giovanili (dal 1912 al 1922).

Volume II - Scritti dal 1925 al 1933 (saggi apparsi su « Vita Artistica », in « Pinacotheca » etc.).

Volume III - « Piero della Francesca » 1927, con aggiunte fino al 1950 (in corso di stampa).

Volume IV - Studi sul Caravaggio e la sua cerchia (tutti gli scritti sull'argomento, dal 1927 ad oggi).

Volume V - « Officina ferrarese » (già pubblicato).

Volume VI - Bolognesi e padani del '300 (dai corsi universitari del 1934-36 alla mostra bolognese del 1950).

Volume VII - Scritti dal 1934 al 1949 (« Risarcimento di un Mantegna », « Fatti di Masolino e di Masaccio », « Arte italiana e arte tedesca », « Carlo Braccesco », « Stefano Fiorentino », « Giudizio sul Duecento » etc.).

Volume VIII - « Viatico per cinque secoli di pittura veneziana », 1946, e altri studi veneziani.

Volume IX - Scritti dal 1949 al 1952 (con studi su Giotto, Masaccio, Leonardo; e inoltre il « Maestro di Pratovecchio », « Enrico Reycend », « Proposte per una critica d'arte » e moltissime altre note di costume artistico, di critica contemporanea, etc. etc. apparse sull'« Europeo », « L'Approdo » etc.).

Volume X - Scritti dal 1953 al 1958 (« Dal Moroni al Ceruti », « Frammento Siciliano », « Il Goya romano e la cultura di Via Condotti », « Percorso di Raffaello giovine », « Il Correggio e la Camera di San Paolo », articoli d'arte moderna etc.).

SANSONI

Dott. Emilio Piccioni
Concessionario
Casa Editrice G.C. SANSONI s.p.a.
V. G. Nicolera, 29 - Tel. 353.374
ROMA

RACCOLTI GLI SCRITTI GIOVANILI DI UN GRANDE MAESTRO

A 23 anni Longhi ci insegnò a capire Piero della Francesca

di MARCO VALSECCHI

CHI DOVRA' scrivere il « ritratto » di Roberto Longhi avrà, di certo, a disposizione un abbondante materiale relativo anche alla personalità umana del critico; la quale, in questo caso, è più che strettamente legata alle caratteristiche superbe dello studioso, vero maestro di studi per più di una generazione. Anzi, non avrà che la difficoltà di ordinare una messe di episodi, di notizie, di casi curiosi e straordinari, sorti a formare già una specie di leggenda. Un ritratto, quindi, che potrebbe essere ritagliato in tanti modi, secondo la varia sfaccettatura di cui si compone la sua personalità, una tra le più complesse, fertili e innovatrici della critica e della letteratura italiana d'oggi.

Per accennare appena al come si formerà questo profilo, non dovrà per prima cosa mancare l'episodio del Longhi ragazzetto, nato ad Alba ma di genitori modenesi, che in giro per la spesa domestica si attarda a guardare i pochi dipinti presenti in città; e il suo ingresso, appena sedicenne, all'Università torinese, allievo del Toesca, dove segue, anche per amor di lingua, le lezioni di Luigi Einaudi riducendole in dispense, nonostante la materia del docente sia così estranea agli studi del giovanissimo allievo. Poi il passaggio a Roma, alla scuola di Adolfo Venturi, che finirà per assumere tante idee del suo scolaro e leggere in modo differente, e quanto più maturo dell'empirismo o del positivismo allora in auge sull'esempio del Morelli, le opere degli artisti in esame.

Dovrà, il ritrattista, citare anche l'incontro col Berenson, già insediato come un principe nella villa ai Tatti, e la rottura che ne deriverà, durata quarant'anni (due temperamenti non facili, dirà lo stesso Longhi di sè e del Berenson); e la riappacificazione, avvenuta pochi mesi prima della morte del vegliardo critico americano.

GLI ANNI DI BOLOGNA

Poi ci saranno i ricordi tramandati a viva voce dagli allievi prediletti, soprattutto degli anni trascorsi sulla cattedra di Bologna, dal 1935 al 1950: e questi riguardano il giocatore di tennis, il tifoso di ciclismo, il docente dall'eloquio suggestivo che porta in aula i quadri della sua collezione perchè si leggesse in concreto il formarsi dello stile di un artista; e ancora l'uomo curioso di cinema, la sua promozza imitativa dei diversi personaggi, magistrale come quella di un attore consumato, l'erudito fertilissimo, il conoscitore stupefacente e il « causeur » ironico.

L'amicizia con Giorgio Morandi prenderà, in questo ritratto, un capitolo a se. Tutti e due della stessa generazione, e anzi nati ambedue nel '90, avevano tanti motivi di cultura, di predilezioni artistiche e di tratto umano per stare insieme. E li vedevamo infatti spesso camminare per le strade di Bologna, « sull'ombra delle due torri » come dirà una volta Longhi, alludendo a quella Strada Maggiore che confluiva appunto a via Fondazza, dove il pittore abitava nella vecchia casa. E fu lui a fare la stima professata per l'artista, che, salito in cattedra per la prolusione ai suoi famosi corsi universitari sull'arte bolognese, concluse la grandiosa sintesi critica tracciata dal Trecento ai giorni nostri con l'indicazione di Morandi come di un nuovo « Incominciato » per l'arte d'oggi, al pari dei vecchi Carracci per i tempi loro; e fu una citazione che costernò gli ambienti universitari, quasi quanto l'affermazione di tanti anni prima di preferire la Lisa di Renoir alla Lisa di Leonardo.

IL VASTO PIANO DI LETTURE

Naturalmente il biografo terrà conto del contributo dato dallo stesso Longhi a questo suo ritratto. In capo ai due volumi degli « Scritti giovanili » pubblicati or ora dal Sansoni (pp. 616, XX tavole a colori e 260 in nero), in una premessa attuale che è già un esempio di sintesi storica e critica applicata a se stesso, il Longhi ripercorre il folto tempo della sua formazione, dalla frequenza con la critica letteraria del De Sanctis, al vasto piano di letture da Baudelaire a Mallarmé, a Proust.

E' noto che Longhi non ebbe molto amore per le formulazioni teoriche, anche se poi, nel 1950, scrisse quelle « Proposte per una critica d'arte » che valgono come una nuova fondazione estetica. **Preferì l'accostamento all'opera d'arte in concreto, per tentarne un'esatta definizione di moventi culturali e lirici, e di lì procedere al giudizio critico fino a toccare il punto più vivo della storia.** Emilio Cecchi ha già detto, con felice intuito e brevità, il senso più riposto di questo metodo, che tende ad allargare il campo del giudizio fino a far coincidere la critica con la storia: cioè una « interna mimesi dell'opera d'arte ». E se ha potuto, ancora, indicare del Longhi un potere di penetrazione e di rivelazione, definendolo come una specie di « stregoneria evocativa », non ha potuto trascurare l'altra somma facoltà longhiana della sintesi storica attraverso un'immagine critica che, oltre a essere nuova e personale, fu di tale limpidezza e profondità di intuizione, da rinnovare e anzi capovolgere situazioni e costruzioni critiche precedenti divenute abituali.

Ancora Cecchi poteva confidare l'aria di sorpresa suscitata da quei primi saggi longhiani, verso il 1912, cioè al tempo della « Voce » fiorentina e della rivista « L'Arte » di Adolfo Venturi; e li ha definiti « una splendida rivelazione letteraria », ed è verissimo, indicando la virtù di uno stile « che brucia e si consuma tutto nella rivelazione critica ». Ma il Toesca, storico e filologo tra i più emeriti della vecchia scuola universitaria, ha potuto, più a fondo, indicare in quelle pagine del Longhi « **il senso vivo dell'arte, e la parola che l'esprimeva: senso non generico, ma che afferrava nella forma pittorica l'intimo della creazione; parola già allora densa di significati e di suggestioni** ».

Dire di più, col senso di gratitudine di chi appartiene ad altra generazione, potuta crescere nel lume di quella rivelazione critica operante nella pienezza della maturità: che quelle pagine giovanili, quei saggi magistrali per indagine su territori artistici trascurati o mal noti, sono stati, più che il nostro modello, la base di tanti nostri studi; una base di metodo, e anche una traccia fondamentale per l'accertamento di tanti fatti e tante persone prime della nostra arte.

Non era agevole, sin qui, trovarle, quelle pagine; da quando apparvero, appunto, tra il 1912 e il 1922, nel decennio tra il ventunesimo e il trentunesimo anno di età del critico, non vennero più raccolte. Difatti bisognava cercarle in biblioteca; e quante volte le abbiamo riscritte, esaminate, ristudiate.

Veramente in esse abbiamo trovato una nuova e più fondata passione critica, un più penetrante rigore d'indagine, non tanto documentaristico quanto delle più intime essenze creative delle opere. Su di esse, capitoli nuovi di storia dell'arte sono stati aperti, e ribaltate tante convinzioni. **Basterebbe citare la fondamentale riforma di visuale critica operata sulla pittura veneziana, resa tributaria di Piero della Francesca e della sua invenzione prospettica di luce-colore**, quale emerge da quel sorprendente saggio scritto a ventitre anni e apparso nel 1914, che sta alla base del libro fondamentale su Piero della Francesca, apparso nel 1927 e riscritto nel '43. Oppure citare quell'altra folta diaspora critica intorno al Caravaggio e ai caravaggeschi italiani ed europei, di cui già è traccia nel primo saggio longhiano del 1911, allargatasi poi nel 1913 col saggio su Mattia Preti, nel '14 su Borgianni, nel '15 sul Battistello napoletano, nel '16 sul Gentileschi padre e figlia, con la indagine nel '17 verso le « cose bresciane del '500 », dove rintraccia le origini naturalistiche del Caravaggio affondate nell'arte lombarda, così essenzialmente antirinascimentale.

In queste pagine è come la prova di quell'altro vasto saggio sui precedenti caravaggeschi, spettacolosa ricostruzione di un ambiente artistico e culturale, scritto nel 1928, che nella critica italiana ed europea di quegli anni non era certo consueta. Ed è da questo lavoro di larga filologia che il Longhi arriva a serrare da presso man mano il carattere e il valore dell'arte del grande lombardo, il Caravaggio, col saggio del '43 e in quell'esemplare esposizione che fu la mostra caravaggesca del 1951 a Milano. **Pagine quindi che non costituiscono soltanto una miniera di notizie, ma addirittura le fonti della moderna critica in Italia, e non solo in Italia.**

Si può quindi immaginare quale avvenimento costituisca la raccolta di questi scritti nei due volumi del Sansoni. L'autore, lodevolmente, non li ha ritoccati; un vasto apparato di note aiuta il lettore a seguire le variazioni attributive che il crescere degli studi ha comportato; ed è la dimostrazione di come il lavoro critico sia sensibile e proceda per caute, lente acquisizioni di verità filologiche.

Si poteva temere che il tempo trascorso appannasse sia pure di un velo queste pagine. Ora che si possono tenere accanto sul tavolo di lavoro e sfogliare in una lettura quotidiana, ci si accorge che non hanno perso nulla del vitore primitivo: hanno resistito benissimo all'ardua prova dell'erosione temporale e continuano a fomentare motivi di studio e di raffronto.

+91 Resto del Carlino 12 novembre 1961
R. Longhi

GLI "SCRITTI GIOVANILI„ DEL GRANDE CRITICO

Longhi fa ammenda del suo dissidio con Berenson

Una traduzione discussa e una rottura di quarant'anni - I saggi che vanno dal 1912 al 1922 pubblicati in una splendida edizione sansoniana - Lo stesso autore ha illustrato ieri la sua opera ai soci dell'« Open Gate » - Applausi e consensi

DAL NOSTRO INVIATO

Roma, 11 novembre

Le saletto dell'« Open Gate », per la presentazione degli « Scritti giovanili » di Longhi, erano letteralmente gremite di folla. Una folla di signore mature e sorridenti, di intellettuali rasati di fresco, di gentiluomini che anche senza gardenia all'occhiello, portavano addosso come un residuo di « Belle Epoque ». « Pensi » diceva una signora, « che avevo una poesia autografa di Bacchelli!... ». Il suo interlocutore annuiva guardando un vago punto della parete. « E lo dice a me? » - riprese educatamente, « pensi che a me D'Annunzio ha scritto chissà quante lettere e io le ho buttate via... ». Di quando in quando acuti colpi di clacson, che venivano da via Bissolati, laceravano il brusio della stanza. E allorchè Roberto Longhi apparve, alto, sereno, in un impeccabile abito scuro, con quell'aria di uomo di cultura e di salotto, tutti lo contemplarono con affetto, con ammirazione e con gratitudine.

Il vendicatore

Per primo parlò un esponente dell'Open Gate: un piccolo uomo cattivante, dall'accento spiccatamente meridionale, che disse della eternità dell'arte, lesse alcuni telegrammi, e si scusò per l'assenza forzata dell'avvocato Ungaro, presidente del circolo. Un signore dal pizzetto bianco e con gli occhiali non lo fece finire: « Per fortuna abbiamo qui sua moglie » disse, « una signora che ha l'animo predisposto alla poesia ». Ci furono gentili consensi. Quindi prese la parola Giovanni Testori, che aristocraticamente oscuro con gli studi sul Giambellino, era diventato famoso con l'« Arialda ». Il discorso di Testori fu schietto, appassionante, sanguigno; una testimonianza di devozione al maestro, ma anche un impegno culturale, una dichiarazione di fede in quella autentica attività umana che è la attività artistica. Disse pressapoco Testori: « Il mio maestro Longhi di nemici ne ha avuti subito... Un quadro era là in una certa chiesa, in un certo museo, ma giacevano inerti, quasi non esistessero... L'uva, le mele, le pere del Caravaggio nessuno le scopriva... Ma giunge un momento della cultura in cui i quadri vengono fuori, e vengono fuori perchè c'è una critica che è ricerca, reinvenzione... Ah la sacrosanta, civile rabbia dei pittori dei musei!... Ebbene Longhi li ha portati alla luce, è stato un sussulto per gli archivi... Pensate: scrivere che alla Lisa di Leonardo era da preferire la Lisa di Rencir... Longhi è stato il vendicatore dei pittori che giacevano nei musei... Quando lui scrisse certe cose non era più possibile scrivere d'arte come se lui non le avesse mai scritte... Questo libro mi riporta indietro nel tempo, come se avessi i ventidue anni, dico i ventidue, che aveva Longhi allorchè scrisse "Fantastico rinascimento" ».

La folla applaudì. Le parole di Testori erano state oneste anche se gonfie di non so quale sdegno o sensualità. Aveva avuto qualche fluttuazione, diciamo così, estetistica, come capita talvolta ai pupilli del Longhi. Aveva usato eleganze verbali come « questo libro inquieto e inquietante » dove « tutto si rimuove e sommuove »! nèl, piccolezze, nella sincerità della sua perorazione. Poi parlò un altro « longhiano », Giuliano Briganti, e il suo discorso fu più accademico e distaccato. Egli polemizzò con tanta critica figurativa, « avventura dell'astrazione e dell'inconscio », rivendicò l'unità dell'arte con la storia, spiegò come un quadro altro non è che un rapporto con la religione, la società, la politica, un rapporto, insomma, con la vita. « Longhi ci ha insegnato » concluse, « che ciò che ammiriamo in un'opera d'arte è l'esistenza di un uomo, una possibilità di noi stessi ».

Anch'egli fu applaudito, e Longhi ringraziò. « I miei due castetti » esordì affabilmente. E disse pressapoco: hanno parlato di me come se si trattasse di una mia mostra personale. Io amo le mostre personali, ma nel caso si tratta di un tempo prematuro, di una crescenza, di una gioventù. Allora, sottintendè, ero straordinariamente giovane: non giudicatemi perciò solamente da questo primo volume.

Improvvisamente nella saletta squillò il telefono: Longhi si voltò sconcertato esclamando: « Ma qui siamo a Campanile sera! ». Poi vantò i suoi ventiquattro lettori, uno meno del Manzoni, e si permise di sorridere dei propri saggi giovanili come, aggiunse, « ne sorridono i miei nemici di cui per altro non avverto qui la presenza », nemici che hanno forse temuto « il mio piglio o cipiglio sacripantesco ». Ma stiano tranquilli i « nemici » circa i « miei futuri e non più futuristici avanzamenti », poichè « io vorrei essere soltanto un operaio della storia dell'arte », e « siamo ben disposti a vivere ancora e se possibile a progredire ». Un vasto applauso di consenso salutò le sue ultime parole, e subito egli fu attorniato da ammiratori e da amici.

I collaboratori

La veste tipografica degli « scritti giovanili », d'altra parte, non poteva trovare in Sansoni un editore più generoso ed accorto. Essa trascende il limite commerciale della strenna natalizia e sembra assurgere, quasi, alla solennità di un messale, preziosa come un incunabolo ed esoterica come un testo di liturgia. Il primo volume consta di due tomi: il primo con i saggi del Longhi che vanno dal 1912 al 1922, il secondo con gli indici e le illustrazioni. I saggi comprendono scritti su Piero Della Francesca, su Caravaggio, la pittura futurista, Bocconi scultore, la mostra seicentesca del 1922, e varie recensioni; un « etc. », di eleganza stendhaliana, include, nel sommario sotto il titolo della prima pagina del libro, altre testimonianze e meditazione.

Dopo una nota introduttiva il Longhi ringrazia, in corpo sei, chi lo ha aiutato nella preparazione dell'opera. I « riconoscimenti » vanno al dott. Antonio Boschetto e alla prof. Mina Gregori che « non soltanto rivedette più di una volta le prove di ricomposizione dei testi, ma riscontrò e perfezionò il piano delle note di aggiornamento e mise a punto quello delle illustrazioni che, molto accresciute al confronto delle poche che accompagnavano i vecchi saggi, danno ora a questo volume nuovo aspetto e nuova consistenza. « Sento assai bene che senza la sua decisa e addestrata volontà » prosegue il Longhi, « l'opera non sarebbe mai giunta a buon fine, e mi duole che il riconoscimento che qui le tributo non renda un senso che possa pareggiare i suoi meriti ». E un « grazie affettuoso » va infine anche al dott. Carlo Del Bravo che ha trasformato gli schedari in indici. Parole di riconoscenza del maestro ai fedeli collaboratori che costituiscono premio ben più ambito di un'onorificenza o di una medaglia sul campo.

Tempo difficile

Nelle « Avvertenze per il lettore » il Longhi, come già nelle sue parole, tiene a precisare l'arco cronologico che comprende gli scritti raccolti. Il tempo in cui egli si trovò ad operare era un tempo difficile per la critica d'arte, in quanto « la ricerca storica durava in un indistinto carattere tra archivistico e informativo, puramente nozionale. La critica, specialmente d'arte moderna, non aveva alcun sentore del grande rinnovamento artistico europeo del cinquantennio precedente ». Lo sforzo del Longhi consistè quindi nel condurre la critica d'arte nell'ambito della cultura del suo tempo, di fare coincidere « la critica con la storia »: che era un modo di essere crociani. Ma l'aria culturale italiana, almeno per quanto riguardava le arti figurative, minacciava di diventare asfittica, di portare il nostro paese in una sorta di provincialismo e di isolamento, che rifiutavano le esperienze, ben altrimenti fertili, di altre culture. « Il Venturi, per esempio » scrive Longhi, « concedeva che ne "L'arte" figurassero, per i tempi moderni, Apolloni e Sartorio, Michetti, Maccari e Morelli, Treantacoste e Cifariello, o tutt'al più qualche ingenuo macchiaiolo, non mai i grandi pittori europei ».

Lo spazio e il tempo non ci consentono altri riferimenti, ma merita un cenno il suo dissidio con Berenson. « In quegli anni — credo fra il 1913 e il '16 — » confessa Longhi, « mi piacque anche voltare in italiano i quattro saggi, ormai classici, del Berenson. Ma, fosse per la mia dubbia confidenza con la lingua inglese o per la pretesa di una voltura letterale e ad un tempo impennata e riboccante di neologismi, il Berenson ne restò, e penso con qualche ragione, tramortito. Non mi riesce più di ritrovarne le bozze di stampa già composte dal Laterza per consiglio, ricordo bene, del Croce; e un riscontro sarebbe stato di qualche interesse. Ma il contrasto degenerò in rottura che durò per circa quarant'anni. Non eravamo temperamenti facili. Se, come non stento a credere, il maggior torto fu da parte mia (ma anche qui valga la buona intenzione), mi piace farne sincera ammenda ora che tutto è passato... »

Sergio Maldini

Roberto Longhi

Paragone

n. 155

Novembre 1962

Pubblicò i critici: "Giudizi sulla pittura bolognese San Barnaba ed Giudizi"

Roberto Longhi

(Paragone, pp. 44-52)

Roberto Longhi

"Il Giorno", 1 Maggio 1963

CONVERSAZIONE CON IL GRANDE CRITICO NELLA SUA VILLA

Trepidante per le opere d'arte

Longhi esplora muraria e carpenteria

ROBERTO LONGHI al tavolo di lavoro nella sua villa fiorentina di via Benedetto Fortini.

di ATTILIO BERTOLUCCI

FIRENZE, aprile

DI «ENTRETIENS» con Roberto Longhi ne ho avuti ormai tanti, dal '36, quando lui insegnava, e io studiavo, all'Università di Bologna, ad oggi, che, quando qualche giorno fa sono andato apposta a trovarlo per chiedergliene uno, prima ha finto di non capire, poi ha mostrato un'aria tra stupita e offesa. Non so come si comporti se una persona a lui sconosciuta, riuscita che sia a far breccia nel non facile muro suburbano di via Benedetto Fortini, a Firenze, e a raggiungerlo dopo l'ancor più difficile passaggio attraverso i valli minati di cultura e minacciosi di silenzio della grande biblioteca (forse ex-fienile di un rustico degli Alberti, quelli di Leon Battista), che lui occupa nella parte sopraelevata più luminosa per via delle porte-finestre aperte sul giardino, non so, dicevo, come se la prenda, se uno meno familiare a lui di me, gli faccia la stessa richiesta.

Ironia

Uomo quanto mai imprevedibile, può anche darsi che in questo caso acconsenta, e s'accomodi buono buono sulla sedia, dietro le pile di fotografie di quadri che stanno sul tavolo, razione mai sufficiente per una fame a settantatre anni forte e sana come a venti, ad ascoltare, paziente, domande, a formulare, c'è da immaginarlo, risposte non sempre altrettanto pazienti. L'ironia è una delle armi più pericolose in quella lunga guerra contro le convenzioni, abbattutane una ecco nascerne un'altra, che Longhi non lascia mai di condurre, ad ogni occasione e di fronte a chiunque. Non sarà per quella vocazione pedagogica, instancabile in lui, e soltanto all'apparenza in disarmonia con la sua faccia superba? Chissà se gli aggrada che io gli trovi dei precedenti nel suo Seicento, fra uomini capaci di una passione per le idee tale da sboccare in milizia: dal punto di vista figurativo, pur che precisi in che cerchia mi muoverei, e io direi fra caravaggeschi spagnoli e magari francesi, per trovargli un possibile ritrattista, può lasciarla anche passare. Ma per il resto, non sono affatto sicuro.

Mi sono accomodato al di qua della lunghissima fratina ove stanno, oltre le fotografie in cerca di autore (ecco una frase che non gli andrà giù: non gli piace Pirandello), libri e libri e tanti cataloghi di mostre anche umili, mai buttati via, anzi sempre sfogliati e considerati con interesse. E ancora, giornali e riviste, forse più giornali per un'attenzione al presente che in lui non demorde mai, e infine, quasi invisibile sotto tutto questo materiale, faticosamente cercato o benignamente accolto, la risma di carta dov'è la pagina che io gli ho fatto interrompere. Sto seduto a metà sedia, non mi è concesso di occuparla tutta a mio agio perchè Longhi non soltanto non vuole rispondere alle mie domande, ma comincia a farmene lui, con la stessa aria che aveva durante le esercitazioni, a Bologna, e devo stare sul chi vive.

E' un po' ingrassato, rispetto ad allora, e il gran casco di capelli è ingrigito ma non è meno folto e tenace, impenetrabile. Dalle labbra lunghe e sottili non pende più il piccolo sigaro insolente che aveva alla prolusione, quando rivelò ai bolognesi insieme Vitale e Morandi, ma una Ariston col filtro, che ha lasciato crollare un po' di cenere sull'inchiostro fresco del manoscritto, e forse l'aiuta ad asciugare: un tempo serviva allo studioso la cenere del camino, se era finita la sabbia argentea in dotazione su ogni vero scrittoio.

Trabocchetto

E' ancora un quiz che mi propone, gli piace la parola volgare perchè forse è stanco di quella tradizionale, attribuzione, non, si capisce, del meraviglioso, e utile, necessario gioco che essa designa. Non si tratta di un quadro, questa volta, neppure d'un quadratino entro un quadro, che può spingere incautamente l'interrogato a esclamare Pollock per sentirsi replicare, a mezza voce e con estrema condiscendenza per l'errore: «A me sembrava Maccari...». Forse un trabocchetto preparato con cura, e sia pur sempre con fini didattici, ma non soltanto all'interlocutore, bensì, prima, a se stesso. E se qualche volta a cadere è lui, il gioco sarà riuscito alla perfezione: ma è difficile che capiti. Si sa che all'intelligenza e alla cultura, all'occhio e alla memoria, Longhi aggiunge un che di stregonesco, una qualità che lascia sentore di zolfo, che può mettere addosso un certo disagio alle prime, ma si dimostra poi sommamente benefica, come sanno tutti i suoi scolari.

Longhi mi legge, usando quel minimo di dizione, spassionata e demistificatoria, che gli conosco bene (e che si faceva invece mimetica nelle lezioni bolognesi, quando si trattava di impersonare, nel citarne dei brani, questo o quel pittore, dall'umile Corot al superbo Michelangelo), il corsivo d'apertura di una delle pagine letterarie che fioriscono oggi nei quotidiani.

Il pezzo lo interessa perchè coincide in larga misura con il suo aperto storicismo, ma se ci si è fermato sopra, dev'essere perchè è anonimo e gli piacerebbe trovare come firmarlo, o almeno come situarlo; in un ambiente e in una corrente. Dei dati esterni, delle informazioni ricevute che sembravano sicurissime, l'avevano per un momento sviato, ma se ne sbarazza attraverso un'analisi puntigliosa dello scritto.

Bocce

«Non bisogna mai fidarsi dei dati esterni, ma servirsene soltanto dopo un esame stilistico, l'unico veramente sicuro. Non si è dato il caso che nel Cinquecento un grande pittore, vessato dalle richieste di imperatori, principi e alti prelati, nonchè da quelle, pure rispettabili, dei prevosti di campagna, firmasse tele in bianco che altri poi eseguiva? Dovremmo credere alla firma o al documento, quando l'opera li smentisce?». Lo diverte sempre di scomodare un grande esempio per una piccola occasione, se questo può servire alla verità.

Come potevo fare delle domande a Roberto Longhi, anche se non avesse preso un'aria quasi disgustata all'idea d'un'intervista? A ripensarci — mentre lui mi chiedeva se non avessi preferito andare in giardino, con una mattina finalmente così bella e calda — non doveva neppure trattarsi di antipatia per il vedere le proprie idee ed opinioni divulgate su di un giornale. A ripensarci — e seguendolo nella luce già meridiana m'accorsi che, senza dir nulla, s'era portato fuori una tela di proporzioni considerevoli, nella penombra dello studio prima neanche intravista — quando mai, a me o ad altri, era riuscito di proporgli un tema o uno spunto, di fargli insomma una domanda?

A insistere, finiva che lui quietamente prendeva le bocce e fermamente, se appena il tempo lo permetteva, ti obbligava a una partita, o se faceva brutto, sfoderava una tale corazza di freddure, giochi di parole, «calembours», da far perdere qualsiasi speranza di comunicazione, di rapporto, non dico di dialogo, con lui.

Ora aveva appoggiato il dipinto a una panchina, lo guardava e mi guardava. Sentivo che compieva la piccola operazione con simpatia per me, quasi a compensarmi dell'«entretien» mancato.

LONGHI colto in un insolito atteggiamento mentre osserva un dipinto.

«Dovresti indovinare, a Parma avete una cosa sua, in Pilotta». Mi sentivo già arreso, vinto da quelle due parole, Parma Pilotta, pronunciate adagio, e con grande familiarità, una familiarità che lui poteva dimostrare pari dicendo Napoli Capodimonte, Bergamo Accademia Carrara, Torino Sabauda: ma in quel momento stabiliva, più che un'intesa, una parentela fra noi due.

Indovinai di colpo, senza pensarci un istante, non so bene se perchè non ero stato il peggiore dei suoi scolari o se perchè lui stava trasmettendomi l'attribuzione: il bel ritratto di gentiluomo, o di attore, del Settecento, forse Garrick nell'atto di recitare il monologo di Amleto, d'un nero «prezioso come in Manet», cra di Zoffany. Il pittore mitteleuropeo a Parma (tanto europea nel gran secolo da possedere degli Zoffany, ma anche tanto strettamente settecentesca da conferire soltanto un secondo premio a Goya presentatosi per un concorso della Ducale Accademia) aveva lasciato degli incantevoli «Musicanti», che stavano in Pilotta, appunto.

Buona occasione — pensai — questa, di passare col discorso dalla Pilotta a Guttuso, che nelle sale dell'antica reggia farnesiana avrebbe, quest'autunno, presentato la sua più grande e completa personale. Longhi, presidente del Comitato per la Mostra, mi rispondeva già fiacco, anche se, questo lo sapevo, vi si dedicava di tutto cuore, perchè Guttuso è un artista d'oggi in cui crede, come crede in Morlotti, «che non sono due professionisti dell'angoscia», ma due pittori veri, impegnati duramente nelle difficoltà di questa situazione: civiltà che finisce, civiltà che nasce, «nascita e morte», come dice Eliot.

Restauri

Dove è sempre possibile ottenere una presa su Longhi è in merito al problema della conservazione del nostro patrimonio artistico: e ancora Parma, il restauro da poco compiuto della cupola del Correggio in San Giovanni, a offrirmene l'occasione. Un restauro che ridà un capolavoro ai nostri occhi e gli assicura lunga vita, specie se si munirà il tetto (ma non s'è ancora provveduto) come si deve contro le lunghe nevi e piogge padane.

Come diventa loquace Longhi se deve parlare di intonaco, mattoni, infiltrazioni d'acqua eccetera. La fragile natura fisica di quelle cose sublimemente spirituali che sono le opere d'arte, la loro caducità lo commuovono profondamente, e allora per allontanare la cosa orribile che potrebbe essere la loro fine, egli aguzza tutto il suo ingegno nella direzione della carpenteria e della muraria, della piccola chimica dei colori e delle vernici.

Quasi l'ora di pranzo. E' un tempo di sospensione sulle colline toscane, a fine aprile intrise di un lume che è quello disteso sulla grana delle pareti dipinte dall'Angelico, pittore realista, contemporaneo non ignaro di Masaccio, Longhi ce lo ha sempre detto, e oggi lo verifichiamo senza sforzo. L'intervallo quasi di silenzio, ormai raro anche qui, dove soltanto mezzo secolo fa le eroine di Forster arrivavano, ben accompagnate, dalle pensioni di via Tornabuoni illudendosi, piccole discrete staffette in avanscoperta della signora Chatterley, d'aver raggiunto l'estrema Thule della natura e della libertà, l'intervallo, dicevo, senza macchine, corriere e motorette, è favorevole ai ricordi.

«Il vecchio Venturi mi raccontava d'aver spinto il Carducci, che doveva recarsi a Pisa in non so quale occasione, a visitare le sculture di Nicola. Passano i mesi, forse gli anni e Adolfo Venturi, transitante a Roma per il Corso, si sente apostrofare dal marciapiede opposto. Grazie, grazie... ho poi pianto. Era il Carducci, il poeta che mostrava riconoscenza allo storico dell'arte. Ma che bel Corso doveva essere mai quello, se ci si poteva parlare dall'una all'altra riva».

Non è che Longhi, partito dall'ironia, sfoci nel patetico, tutt'altro, ma nel raccontare l'episodio, nel suo divertito abbozzare rapidamente i due caratteri, si sente una benignità che concorda con l'addolcirsi ultimo della sua prosa, sempre molto sua, ma tanto più affabile che non fosse, mettiamo, negli anni degli «Scritti giovanili».

Ristampati da Sansoni recentemente essi, a rileggerli, provano non solo d'aver segnato un momento essenziale della cultura italiana, ma anche la nascita di uno scrittore nuovo, d'impasto singolarissimo. La pubblicazione del tutto Longhi procede regolarmente, me lo conferma lui: quest'uomo che sembrava non aver scritto che due libri, il «Piero della Francesca» e «L'officina Ferrarese», con calma allinea un'«opera omnia» monumentale. Sta per uscire nella serie, la terza edizione del «Piero della Francesca». Il libro, nel 1927, aveva portato avanti in maniera decisiva gli studi artistici ed in più inventato «dal vero» un mito culturale che doveva deflagrare nei punti più vari e disparati.

Vocazione

Longhi, sull'ultimo numero di «Paragone Arte», pubblica «La fortuna di Piero della Francesca dal 1927 al 1962», che è una rassegna degli scritti critici e filologici seguiti alla prima edizione del libro, con qualche cenno agli esiti letterari. Gli esprimo soddisfazione per il suo essere risalito addirittura al 1910, a D'Annunzio il cui intervento egli, non tenero certo con l'immaginifico, riconosce «non senza forza». Invece gli è sfuggito Huxley, che ha un saggio su Piero di Borgosansepolcro sicuramente influenzato dalla traduzione inglese del suo libro. Rimane un po' deluso, avrebbe preferito che di Piero chiacchierassero, magari a sproposito, i personaggi di «Foglie Secche» nelle loro bagnature versiliane e peregrinazioni etrusche. Così di Malraux accetta la citazione nell'«Espoir», non la collocazione nei tracciati della geografia artistica del «Musée immaginaire», dove Piero è accostato dal ministro della Cultura di De Gaulle, al Greco, a George Latour, e Vermeer «con i nessi temporali che vanno a catafascio».

Gli scompensi della cultura artistica degli scrittori è una delle cose che irritano, o addolorano a seconda dei casi, maggiormente, questo storico dell'arte che non sbaglia, quando parla di letteratura, anche se si tratta di minori, siano del Duecento o di oggi. Vorrei proporre alla sua vocazione pedagogica, ora che ha lasciato la cattedra universitaria per raggiunti limiti di età, una cattedra ambulante (sì, con questo bel nome evocante l'agricoltura italiana in ascesa all'alba del nostro secolo) per la riqualificazione degli scrittori in materia d'arte. Ma non me ne lascia il tempo, quell'altra sua vocazione tenacissima al «calembour» vuole la sua parte, ormai: come ospite, e come antico allievo, non posso che stare al gioco, e con tutta l'attenzione, dato che, per la sottigliezza e perversità delle sue freddure, il gioco stesso non si presenta meno difficile di quello delle attribuzioni.

Roberto Longhi

"L'Espresso"
5 gennaio 1969

Il Caravaggio di Roberto Longhi

IL CRITICO HA NASCOSTO NARCISO IN SOFFITTA

di ENZO SICILIANO

ROBERTO Longhi scrittore. Questo il tema che ci propone la lettura di questo recente "Caravaggio", attesissimo perché tema caro al maestro, e cui egli ha dato, nel corso della sua carriera di studi, continui contributi: tutti di eccezionale qualità, e che vennero già raccolti in una summa, a Milano nel '51, con il catalogo alla famosa mostra dei caravaggeschi, e nei famosi "Precedenti".

Per Gianfranco Contini, Longhi è uno degli scrittori di questo secolo cui bisogna guardare (« A... eccezionale perizia tecnica, fondata su una pari esaltazione d'istinto e d'intelligenza, si accompagnano le doti di uno scrittore da annoverare tra i maggiori del secolo in Italia: i sistemi di metafore, adibiti da un'euristica fertilissima, che servono a suggerire i mondi degli artisti o a rievocare la strada battuta dal ricercatore, si lasciano tempo addietro il descrittivismo corrente della professione... »).

Il debutto di Longhi scrittore avvenne ai tempi della Voce, nel '12, nel '13, come per molti scrittori vociani, su un fondo dalla chiara ascendenza dannunziana: ma voltata a contropelo su d'Annunzio. Una scrittura per niente edonistica, liquescente: piuttosto una scrittura fittamente articolata, preziosa, campita da bellurie lessicali, e indirizzata a strumento conoscitivo. La belluria e il preziosismo vanno, in quelle pagine (come accade in Boine ad esempio: nella sua mai esaurita indagine dell'anima), a far leva sulla realtà, a schiodarla da una opaca, ostile stasi. Concorrono, cioè, a creare la possibilità di uno sguardo segreto e personale sul mondo, ma immediatamente comunicabile.

Già attento ai cavaraggeschi, nel '13, Longhi scriveva a proposito della Crocifissione di Sant'Andrea (Sant'Andrea della Valle, Roma) di Mattia Preti: « materia pesa annodata tra i canapi adugliati poi tesi a dispianarla, giostramento lento e fatale d'ogni forza e d'ogni massa, in quella piramide tronca, in quel mastaba, dove le corde tese sono gli spigoli affilati, alzate gementi a trascinare le forme verso la più lontana e armonica deriva ». In un periodare simile, dalla difficile sillabazione, ogni parola risulta ritagliata quanto a suono e significato dentro un proprio universo, secondo un procedimento stranamente divisionistico che appartiene alla lontana anche al giovanissimo Ungaretti (il quale isolò le parole con la frantumata versificazione). Per cogliere il senso complessivo di quel periodo, bisogna ricadere, con l'attenzione, sull'interpunzione finale, e compiere a ritroso la sintesi: i vari universi si integrano e la visione si costruisce. Per chi abbia alla mente l'affresco romano, quel che Longhi suggerisce non è un doppio di esso, ma una chiave di lettura: un sepolcro piramidale, carne che si trasforma in architettura, in volume marcato sugli spigoli. E capite che quel divisionismo, invece che starsene per sé, al di qua dell'oggetto studiato, diventa ad esso funzionale. Così d'Annunzio veniva neutralizzato.

Se poi passate al "Piero della Francesca", avanzando nel secolo — siamo nel 1927 — ci trovate un Longhi avvicinato al neoclassicismo della Ronda. Eccolo a proposito del Battesimo di Cristo alla National Gallery di Londra: « Entro una chiostra di colline nostrane, coperta di culture antiche e pressoché ridivenute orme spontanee di un'attività animale, in un mese senza guerre né fazioni, sicché il greto del fiume che scorre attraverso la contrada è senza macchie di sangue, tronconi di lance, piastre d'usberghi, ma schietto e secco e con le sole stampiglie brune di qualche piantina effimera, scintilla la calce di una città lontana ». Il respiro si è fatto ampio, armonicamente compatto, di quella solidità che ha Manzoni per supporto primario. Manzoniane sono infatti le precisazioni sonoramente delicate, le "colline nostrane" e le "piantine effimere". Ma attraverso la struttura del periodo, potete avvertire quasi il ruotare lieve di un compasso, che fa perno nella "città lontana", e dentro cui, come dentro il paesaggio, è racchiusa la mistica scena di Piero. Il narcisismo della prosa d'arte veniva sconfitto da una necessità di rappresentazione. E già questo è un procedimento chiarificatore nei confronti del dipinto, che si accentua maggiormente coi richiami alla realtà (toscana, in questo caso), oltre i modelli letterari. L'ansia del confronto con il reale, l'ansia di una verifica concreta di certe individuate soluzioni pittoriche sarà per Longhi il cruccio più autentico, quello che lo porterà allo studio della pittura italiana divisa per regioni stilistiche, che altro non sono che il riflesso di precise situazioni sociali, politiche, morali. I lombardi, i veneziani, i ferraresi, i caravaggeschi romani e meridionali... E per giungere a questo quadro complesso e variegato, insieme aperto e assoluto, è di necessità possedere uno strumento comunicativo vivace, penetrante. Il critico d'arte si fa storico della civiltà, e narratore "per interposte persone": i pittori esaminati. E' l'attitudine di un Walter Pater, di un John Ruskin, portata al presente, ai problemi "materiali" che la cultura di oggi non può ignorare.

Caravaggio, nell'arco del vasto racconto, è un capitolo obbligato, di una obbligatorietà che Longhi stesso si è definito: la sutura tra i lombardi e i meridionali, in quel crogiolo di vita che fu la Roma tardo-rinascimentale. E' la vita "feriale" che emerge in tutto il suo dramma e la sua vitalità. In sintonia, lo scrittore ha aperto tutte le possibilità narrative del suo stile, scavando gli stimoli interpretativi fino ai gerghi. Caravaggio visse nella Roma bassa di Piazza Navona: i suoi modelli erano « torpidi e assonnati garzoni d'osteria », che lui, se gli serviva un Bacco, incoronava « a caso di pampini ». «Quanto alla "Maddalena" », soggetto comunissimo a quei tempi, non so s'egli si lasciasse suggerire dai motti proverbiali di popolo sulle ragazze traviate e ravvedute (« "Mo" fai la Maddalena pentita », o simili), ma è pur certo che, in confronto alle cortigiane di lusso fattesi pinzochere, preferite dai manieristi, il pensiero di dipingere un po' dall'alto, a specchio inclinato, la povera ciociarella tradita, mentre, lagrimuccia sulla gota, profitta della inutile attesa per lasciarsi asciugare i capelli dal sole che filtra nella stanzetta smobiliata (e l'ombra cresce in tralice sul muro), fu uno dei più alti del giovane artista, e dei più irregolari quando si rammenti la stupefazione di un biografo che, dopo aver descritto l'opera, esclama: « e la finse per Maddalena... ». Siamo, con questo esempio, replicabile a volontà, a un uso magistrale della notizia erudita lasciata smaltire dentro un tessuto sintattico fitto e chiaro, drammatizzante, in una linea che chiameremmo gaddiana, ma non per imitazione. Diciamo Gadda solo per fissare e un'attitudine e una parentela. E' che Longhi, come spesso accade a Gadda, tratta l'argomento alla rovescia, spillandone quanto più aceto e verità può. Proprio come Caravaggio lavorava sui soggetti aulici e religiosi (la madonna morta ridotta a una « cortigiana morta gonfia », esclamarono i critici dell'epoca): è che Caravaggio aveva a cuore una verità e una passione rappresentativa che solo dalla vita come era poteva scaturire. In questo Longhi cerca una coincidenza segreta col suo pittore: ma in tale operazione di mimesi sta la genialità del suo stile.

Roberto Longhi, CARAVAGGIO, Editori Riuniti, lire 10.000.

"Il Giorno", 19 febbraio 1969

Ritratto Longhi

Il IV volume delle «Opere complete» di Roberto Longhi

Una minuta esplorazione dell'area lombarda

di MARCO VALSECCHI

L'EDITORE SANSONI, in continuazione delle «Opere complete» di Roberto Longhi, raccoglie nel quarto volume che vede la luce ora gli scritti sparsi dal 1928 al 1934. Il titolo di questo volume è abbastanza esplicativo: «Me pinxit e Quesiti caravaggeschi». Si tratta cioè di saggi più o meno lunghi ma sempre di sorprendente rivelazione critica, in cui lo scrittore risolve molti problemi di attribuzione di opere scovate in musei o in collezioni private.

Accanto a questi saggi ci sono ripeto le pagine fondamentali dei «Quesiti caravaggeschi» pubblicate la prima volta nel 1928 e '29, un monumento della critica longhiana ormai celebre in tutto il mondo non solo per la messe di accertamenti storici e critici accumulati dal critico in anni di studi attorno al pittore; ma anche per l'impostazione originale data alla formazione dell'artista, avvenuta interamente in seno alla cultura lombarda che egli accoglie come sfondo morale del suo immaginare e come costante del suo fare pittorico, e provocandola con una rivoluzione in seno alle correnti del barocco che fu solo sua. Verranno più tardi i saggi sugli effetti del Caravaggio nella pittura europea, tali da coinvolgere artisti come Vermeer e Rembrandt.

Nelle pagine ora ristampate la ricerca è sui precedenti del Caravaggio, che altri critici pensavano avvenuti in area veneta; e l'esplorazione è talmente ampia e sotterranea, da rimetterci in luce o in collegamento fatti lombardi remoti, come il sentimento di natura che già trovi nel Berggognone, nel Foppa, nei Bresciani e diventa esplicita presenza rustica e fantasiosa insieme nel cremonese Antonio Campi, che il giovinetto Merisi, poco più che decenne e ancora allievo del Peterzano, vide dipingere in Sant'Angelo e in San Paolo gli stupefacenti effetti di luce notturna e di crudo martirio che dovevano suggerirgli tante sconvolgenti pitture durante il periodo romano.

Naturalmente per un recupero di tal fatta, con aggiustamenti di date rinvenute in carte del tempo, chiamate in causa di artisti e collegamenti di prospettive che nessuno fino ad allora aveva mai pensato possibili, non erano sufficienti le intuizioni momentanee. Bisognava metterle alla prova con lunghi confronti e anzi stabilendo un metodo di lavoro che equivale a una sequenza di anelli concentrici che man mano stringono da presso il nucleo essenziale del problema, e nel mentre portano verità, aprono anche luce in profondità che scandaglia vasti territori critici. Un metodo, direi, che equivale a un assedio dell'intuizione critica e dell'intelligenza storica che porta a rincalzo i suoi accertamenti.

Il filo costante della verità

Proprio in tema caravaggesco, che matura tra il '28 e il '29, esiste la prima indicazione nel saggio su Mattia Preti, che Longhi pubblicò nel 1913. Poi viene il saggio sul Borgianni (1914), sul Battistello (1915), sui due Gentileschi (1916) e sulle Cose bresciane (1917). Insomma l'assedio comincia da lontano. Ma il fatto critico sorprendente è nelle conclusioni, che oltre a rintracciare il filo costante di quella verità di natura e di sentimenti drammatici che già si è detto, lega insieme una vera marea di eventi e ne ottiene un quadro culturale che si protende nel tempo.

Quali siano i risultati di questo metodo, che punta principalmente sull'opera d'arte, Roberto Longhi lo ha dimostrato con un libro ormai fondamentale per la critica non solo italiana: il «Piero della Francesca», apparso la prima volta nel 1927 e quindi a ridosso delle pagine che ora si ristampano. Il fervore critico è tale che se ne sente il calore anche in questi altri saggi, che ne sono conferma e ampliamento. Per il continuo legamento che Longhi sa dare ai temi e a pagine distanti tra di loro anche più di un decennio, anche questo quarto volume, che raccoglie argomenti di varia epoca, riesce ad avere unità, non solo per la voce inconfondibile del critico, ma anche per la lunga prospettiva dei suoi scandagli.

Il seme critico si sviluppa

A volte si ha l'impressione di individuare un seme di pensiero critico che poi, nel tempo, cresce con le sue ramificazioni amplissime. Ne faccio un solo esempio. Il saggio su Giusto di Padova, datato 1928, avanza ipotesi sui giotteschi fiorentini o di emigrazione lombarda, tra Chiaravalle e Viboldone, che svilupperà nel saggio su Stefano e su Giottino apparso in «Paragone» circa un decennio fa; tocca anche eventi veneziani che troveranno sistemazione in questo dopoguerra nei «Calepini veneziani» pubblicati da «Arte Veneta», la rivista di Pallucchini; e infine enuclea brevi anticipazioni su Masaccio che riprenderà in estenso nei «Fatti di Masolino e di Masaccio», che è un saggio del 1941.

Il libro costituisce gruppi di studi omogenei. Per il Trecento, oltre al saggio su Giusto, è quello su Giotto e il suo politicco del 1320 circa smembrato in vari musei. Un altro gruppo di saggi esplora taiune situazioni del gotico internazionale, da Paolo di Dono al Vecchietta di Castiglione Olona, a Gentile di Fabriano, a Cristoforo Moretti autore del polittico di Sant'Aquilino, fino a Bonifacio Bembo. E se indimenticabile resta la lettura sull'Angelico scoperto a Livorno o sul Mantegna del Prado reintegrato con un frammento rimasto a Ferrara, si veda con quale sicurezza critica sfronda le attribuzioni spurie al Carpaccio per rendergli alcuni altri capolavori.

Tutto questo a conferma del rigore e della penetrazione del metodo critico longhiano. Il quale, per di più, si avvale di una sottigliezza e splendida modulazione letteraria, che fanno di lui uno dei nostri maggiori scrittori. Uno stile letterario lucido, mai esornativo, per meglio aderire al valore essenziale dell'opera presa in esame.

Roberto Longhi nel suo studio. (Foto U. Mulas)

TESTIMONIANZE

In occasione dell'apparizione in libreria del IV volume delle opere complete di Roberto Longhi, abbiamo ritenuto opportuno far seguire alla recensione di Marco Valsecchi una serie di «testimonianze» di letterati illustri e di noti studiosi sul maestro che onora, sia come critico che come scrittore, la nostra cultura. Roberto Longhi è nato ad Alba, da genitori di origine modenese, nel 1890.

UNGARETTI

CHI è Longhi per me, per il suo amico forse più vecchio? Mi veniva a trovare tanti anni fa perchè rivedessi, se non mi sbaglio, una traduzione francese del suo «Piero della Francesca», e la rivedeva soprattutto Jeanne, mia moglie, che era francese, e sapeva essere precisa in ogni suo atto.

Longhi è un fraterno e spiritoso amico e sono più di cinquant'anni che ammiro in lui uno dei rari nostri prosatori che hanno rinnovato la lingua nostra e il maggior storico d'arte che viva oggi nel mondo.

Ne conosco il cuore, ne conosco l'arte, non so dire molto della sua erudizione, non ne ho competenza, ma mi sembra insuperabile.

Scusami, caro Longhi, questa nota scritta all'ultimo momento e in fretta, perchè ho saputo solo ora, pochi momenti prima dell'uscita, della pagina dedicata a te dal «Giorno».

ARCANGELI

DALL'ORMAI lontano autunno del 1934, da quando io — non conoscendolo ancora di persona — gli intesi leggere la famosa prolusione sui «Momenti della pittura bolognese», credo di aver saputo, almeno in nuce, che cos'era la specificità della storia dell'arte; che avrei poi scelta, sotto la guida di Roberto Longhi, come mio campo di lavoro. Alte e appassionate, pur nella apparente imperturbabilità della dizione, suonarono queste parole: «Condotto dalla mia conformazione mentale ad un amore per la lettura diretta dell'opera come documento parlante, non mai stanco di spremerne i significati quasi inesausti...». E, quand'anche l'opera tradizionalmente intesa trapassi in "opera aperta", questa specificità non può venir meno, perchè risponde al germe primo e ineliminabile delle arti visuali. Credo che, di questa collocazione, prima e primaria, Longhi abbia dato, con il suo diuturno lavoro, la riprova più circostanziata e geniale del secolo: dove, dalle fonti positive della storia dell'arte, fu precoce il trapasso a una visione idealmente e concretamente totale dell'opera, cui lo scrittore rispondeva con una ineguagliabile capacità di "parlarla" — come egli stesso definì l'operazione della risposta ai testi — ma anche con un articolatissimo innesto di quei valori della "pura visibilità" che innervavano d'oggettività quel rapporto. Da questa operazione compiuta e specifica, che è il contributo più rilevante e individuato della storia dell'arte italiana alla disciplina nella sua compresenza ormai totale, in cui le doti del vero conoscitore e del vero storico si sommano mirabilmente, da questo modello io credo che non dovrò mai staccarmi.

RUSSOLI

OGNI volume delle «Opere complete» di Roberto Longhi ci offre, al di là della conferma dei suoi straordinari valori di conoscitore, di storico, di critico e di scrittore (e della verifica dei nostri debiti verso di lui sotto tali aspetti), l'occasione di un sempre nuovo, quanto più ripetuto, incontro con una personalità il cui nucleo sostanziale è di ordine poetico. Se per poetico, come credo, è da intendersi anche quel potere di rendere presente, problematico e nuovamente attivo per lo svolgimento dei nostri umani moti di riflessione, di fantasia e di sentimento, l'oggetto artistico. Longhi non riduce questo «vero» a pretesto di personali divagazioni, ma lo rivive dall'interno, nella più rigorosa fedeltà ai suoi dati di realtà storica, ne chiarisce e illumina la vicenda di formazione. Penso, specialmente, alla serie dei «Me pinxit», scritti occasionati dall'incontro con opere singole, nei quali i frammenti cristallizzati dei messaggi poetici di tanti uomini, di epoche e luoghi diversi, sono non soltanto sciolti dal loro «vano isolamento metafisico», o studiati con la mira del «cicchino» conoscitore e del ricucitore di trame documentarie, ma son punti di partenza per la rivelazione del «segreto dell'opera e dell'operatore». Per restituire insomma il senso di una eterna ansiosa attività umana. In queste pagine, invero, «l'illuminazione è strettamente storicizzata, parola per parola», e ricerca e poesia coincidono.

BERTOLUCCI

E' STATO scrivendo di Piero della Francesca e del Caravaggio, del Correggio, di Ercole Roberti e di tanti altri, che Roberto Longhi ci ha aiutati a non perderci nel presente, oltre che a orientarci nelle pinacoteche e nelle chiese, si capisce: e di questo lo dobbiamo ringraziare, mentre esce ancora un volume delle sue opere complete. Che risultano un «corpus» imponente per estensione e profondità: non ultima beffa agli accademici di sempre, peggiori gli aggiornatissimi di oggi dei ritardati di ieri, d'un uomo pigro, dedito ai sigaretti e alle bocce, autore ufficialmente soltanto, per decine e decine d'anni, di due libri eternamente esauriti, introvabili.

La «Recherche» critica longhiana (Proust scolaro di Ruskin maestro di Longhi, un bel tema di tesi) è un fatto quasi unico nella cultura italiana del nostro secolo. Per capacità d'illuminazioni e splendore di prosa gli si può accostare appena Bruno Barilli, che ha avuto però minor resistenza di lui e ci ha potuto lasciare quantitativamente assai meno.

TESTORI

...certamente, nei tre grandi gruppi, ognuno che, critico o uomo di cultura, s'era in gioventù affannato a rintracciare questo o quel saggio o, non trovandolo, s'era ricoverato a leggerlo ospite di qualche Biblioteca comunale, sentirà battere le ascendenze, per dir così, del proprio cuore «in formazione».

Quanto a me, non ho neppure da prestar attenzione a quelle voci: gli strumenti che le provocano han sede là, nei due stupendi «Quesiti caravaggeschi». Scritti quando gli uomini della mia generazione muovevano letteralmente i primi passi, essi hanno aperto gli occhi e le viscere e han deciso la direzione stessa, non solo della critica più viva che è seguita, ma della parte più accesa e rivoltosa dell'arte e della cultura prese «in toto». Figuriamoci per chi, come lo scrivente, la Lombardia ce l'ha confitta nella carne almeno quanto la sua propria carne è confitta in quella terra e nella sua bellissima storia artistica! Una storia che, a quei tempi, era ben lontana dal poter accedere al consesso delle «cose grandi» e delle «grandi anime». Ma, decisamente e imperiosamente, fu proprio con quei due saggi che v'entrò, trascinandosi dietro tutto il suo peso di realtà, di miseria e di dolore; il peso, insomma, di una umanità immensamente conosciuta ed amata.

Roberto Longhi

"Corriere della Sera"
7 giugno 1970

LA SCOMPARSA DI UN MAESTRO

Ricordo di Longhi

Ognuno, credo, conosce l'eccitazione ansiosa con cui si attendono i nuovi scritti di alcuni, pochissimi, maestri. In tale stato d'animo, nell'inquietudine felice di chi si aspetta una rivelazione che potrà aprire nuove prospettive alla comprensione della realtà che tentiamo di indagare, e mettere in crisi idee e metodi che si ritenevano sino allora acquisiti e così, sempre, abbiamo atteso gli articoli e i libri di Roberto Longhi. Si intenda bene: dalle sue pagine non ci venivano imposti messaggi dogmatici, né sistematiche teorie da applicare passivamente. Ma da lui veniva una continua lezione di coraggiosa libertà nella ricerca, di indipendenza dagli schemi. Ogni volta Longhi ci dava l'esempio di come un immenso patrimonio di cultura, strenuamente raccolto, dovesse essere posto in diretto confronto con l'esperienza delle «cose», e come da tale verifica dialettica potesse nascere l'illuminazione che scardina le convenzioni.

Tale comportamento era quanto mai lontano dalla sicumèra senza problemi del conoscitore-attribuzionista a tutto o a mezzo servizio, come dalla presunzione degli infaticabili tessitori di astratte trame di problemi senza oggetto. Era invece lo atteggiamento di chi cerca d'identificare, nell'amorfa distesa dei documenti e delle opere, i diversi e intricati momenti e percorsi della cultura umana trasfigurata in linguaggio poetico. Le immagini dell'arte erano continuamente riportate a testimonianze di vita, recuperate dalla cristallizzazione nozionistica o estetizzante al flusso eternamente attuale della storia dell'uomo. La dote dell'intuizione doveva operare i propri miracoli entro il campo, condizionante, della più ampia e faticosamente controllata conoscenza, e far discogliere così il lampo abbagliante dell'individuazione, del riconoscimento, apparentemente rabdomantico, nella luce diffusa e maturante della meditazione storica.

Questo accordo geniale di intuizione e di riflessione, che sulla pagina si offriva nei resultati affascinanti di un linguaggio inimitabile per la fusione del concetto nella creazione verbale, si cercava di coglierlo «sul fatto», quando avevamo la fortuna di assistere agli incontri diretti di Longhi con la opera d'arte, per musei o per mostre, e nelle visite a monumenti e collezioni private. Raramente spettatori sono stati più attenti e sospesi, e ogni volta illuminati e sorpresi non tanto dal tiro aggiustato dell'attribuzione rivelatrice, quanto dalla apertura imprevedibile che essa forniva a nuove visioni problematiche, a più diramate «precisioni» storiche.

Poteva sembrare distaccato, in una sua ironica sicurezza, Longhi, quando sogguardava le opere d'arte, e volgeva a noi gli occhi sorridenti, socchiusi dietro il fumo della sigaretta sempre pendula dal labbro, sornione, in attesa (un grande attore di un film francese del tempo di Carné, di Duvivier). Ed era teso, intento, molto più di noi tutti frenuti e confusi; vertiginosamente elaborava i dati, collegava elementi stilistici e culturali, dipanava i fili più segreti di una trama che poteva apparire tutta esibita, per rivelarne strutture ignote. L'indicazione a sorpresa, l'illumination che ci colpiva nonostante ne attendessimo ogni volta l'arrivo, era poi data senza alcuna ricerca di effetto, magari come constatazione alla quale si fosse giunti insieme, talora come una bonaria o tagliente battuta di spirito, nascondendone la portata culturale nell'estro di un gioco di parole. Un esercizio questo, che in lui assumeva carattere di metodo e di atteggiamento intellettuale quanto morale e poetico.

Ci liberava così dalla soggezione alle idee preconcette, alle gerarchie prestabilite, invitando non alla presunzione dell'infallibilità, ma alla esigenza di rimettere sempre tutto sul tappeto, per giocare la mossa utile a far progredire e ad animare la partita del sapere e del comprendere. Insegnava come disporsi mentalmente e spiritualmente alla ricerca, non dava le regole di un sistema; ed era questa una vera attestazione di fiducia e di rispetto verso la libertà e la qualità individuale degli allievi. Chi ha creduto di applicarne passivamente le norme, di plagiarne le mosse, ha deluso la sua aspettativa di maestro, ha meritato il suo compassionevole sarcasmo. Da lui si doveva imparare a essere se stessi, coscienti e responsabili nell'orgoglio come nella modestia, mai remissivi ma pronti all'autocritica. Che poi le sue ampissime di errare, avessero la forza tranquillamente orgogliosa di folgoranti affermazioni, e portassero ancora la carica di nuove ipotesi suggestive e di rivoluzionarie proposte — questo è privilegio del genio e del poeta.

Franco Russoli

Magico specchio di gente comune

Il mistero della sua nascita è stato risolto da Roberto Longhi: nacque il 28 settembre 1573. A dieci anni rimase orfano e fu affidato al pittore Simone Peterzano. Gli anni di apprendistato nella Milano di Carlo Borromeo. La sua grande novità nella pittura: il senso bruciante del reale. Che cosa dicono di lui i numerosi rapporti della polizia pontificia: continue liti per gioco o per donne

di MARCO VALSECCHI

Già nel 1620 il Mancini, che lasciò profili di artisti a quel tempo passati per Roma, scrisse che Michelangelo Merisi nacque a Caravaggio « d'assai onorati cittadini poichè il padre fu maestro di casa e architetto del Marchese di Caravaggio ». Roberto Longhi riuscì a precisare la data della nascita: il 28 settembre 1573, quattro secoli fa. Un altro studioso, il Pevsner, scoprì che a dieci anni rimase orfano e venne affidato nel 1584, per quattro anni, al pittore Simone Peterzano, ben stimato a Milano, perchè gli insegnasse pittura.

Il ragazzo è quindi cresciuto in Milano e macinava colori al maestro, come riferisce il Bellori, un altro biografo romano. Roberto Longhi, che fu il maggior storico e critico dell'artista, provò a dedurre che cosa il giovanetto può aver guardato durante questo tempo. A Milano si era ripresa la costruzione del Duomo per impulso del cardinale Carlo Borromeo e vi lavoravano architetti e pittori di grido. Il Peterzano era un pittore di notevoli qualità, ma praticante idee tradizionali. C'era anche il Figino, che qualche scrittore dell'epoca chiamava « pennello divino »; e il giovanetto se ne ricordò almeno in due occasioni, quando a Roma divenne pittore celebre: per il quadro d'altare con San Matteo e l'Angelo in San Luigi dei Francesi, e per il quadro della Madonna del serpe, commissionato dai palafrenieri vaticani, pagato, quindi non rifiutato, e più tardi donato al cardinal Borghese per la sua collezione.

Lo stesso Caravaggio disse una volta di sè che compiva la stessa fatica nel dipingere fiori e frutta che le statue dipinte dagli altri, e le genti della strada erano i suoi modelli. Sicchè, nei suoi giri di studio per Milano, deve essersi fermato soprattutto a guardare l'Ultima Cena di Gaudenzio Ferrari alla Passione, e più che il martirio di Santa Caterina, nella chiesa di Sant'Angelo, guardò le due tele laterali del Campi a lume di candela, e quelle di San Paolo sugli altari e sui muri, dove infatti i Campi cremonesi rivelarono un principio nuovo di realtà e di effetti di luce.

Ci si è chiesto anche se mai fosse andato a Venezia. Ma forse non ne ebbe bisogno; alla chiesa delle Grazie c'era la « Flagellazione » di Tiziano, e quella fu un'opera da cui trassero non pochi artisti milanesi, anche il più tardo Morazzone, soprattutto Giulio Cesare Procaccini.

Nel 1588 l'alunnato col Peterzano era scaduto e il Merisi aveva 15 anni. Cosa fece? Quando andò a Roma, dove il suo genio si rivelò a folgorare il secolo nuovo? Non si sa ancora di preciso, le ipotesi sono molte. Ancora una volta il Mancini biografo ci viene in soccorso, appuntando che « se ne passò in Roma d'età d'incirca 20 anni ». Quindi nel 1592 è sicuramente a Roma.

Provò a fare anche quadretti, prendendosi nello specchio a modello: i vari bacchini malati o ragazzi col cesto di frutta, passando da una stamberga all'altra, vivendo di misericordia; finchè lo prese nel suo palazzo un grande prelato, il cardinale Del Monte, lo stesso che donò al cardinale Federico Borromeo, che reggeva la chiesa milanese, la famosa « Canestra » ora all'Ambrosiana e databile al 1596 circa: cioè la prima natura morta della pittura, una natura morta a sè stante come quadro autonomo e compiuto, e non come decoro o simbolo di altre figure: un caposaldo dell'arte nuova che il ventenne Caravaggio compiva, con grande strepito di polemiche. D'altronde anche il Merisi, detto Caravaggio dal luogo d'origine, proviene dalla lunga storia della pittura lombarda, e quell'amore per la realtà è una tradizione dei lombardi: dal grande Foppa all'intimista Bergognone; e lombardi, anche se di Repubblica veneta, furono il Moretto, il Romanino e il bergamasco Moroni, i cui ritratti già allora parvero persone vive.

La novità del Caravaggio fu il senso bruciante del reale, del quotidiano manifestarsi a livello d'uomo, senza abbellimenti, al momento di più tesa presenza, immergendo nella folla diuturna le stesse figure della divinità, rese nel momento della loro terrestrità, in netto contrasto con la pompa decorativa e trionfale dell'arte romana a livello di cardinali e di pontefici.

Per un quadro con la morte della Vergine, ora al Louvre, prese a modello una donna annegata; per le vicende dell'apostolo Matteo, frequentò taverne e giocatori d'azzardo; per il martirio di San Pietro non esitò a dipingere i piedi sporchi, così come, per la caduta di Saulo, la figura più in vista è il gran cavallo pezzato che occupa tutto il quadro. Si disse, naturalmente, che fu un modo triviale di rendere le figure sacre. Ma in effetti, oltre alla pittura, il Caravaggio rinsanguava di verifiche reali e quotidiane anche le figure della religione e offriva alle folle percosse dalla carestia, dalla pestilenza, dalle guerre, una soluzione anche di preferenza sociale, incarnando della stessa povertà e sofferenza patite dalla gente comune, i personaggi biblici ed evangelici. Fu quindi, a ben guardare, anche un riformatore religioso, perchè non c'è dubbio della sua fede; ma di che sangue e irruenza carnale e quindi umana la investisse, lo provano i suoi quadri. Si capisce che fossero rifiutati; ma anche largamente apprezzati, se cardinali, come il Borghese e il Del Monte, uomini colti come il Giustiniani e il Duca di Mantova, o artisti come Rubens e Finsonius, ne fecero incetta.

Un'interpretazione così nuova e rivoluzionaria coinvolse non solo artisti italiani di ogni regione, ma spagnoli, francesi, fiamminghi e olandesi, da trovarne le impronte anche in Rembrandt.

Non fu un uomo pacifico; e come avrebbe potuto esserlo, pressato come fu da ostilità di ogni genere, oltre che dal suo temperamento rissoso? I rapporti di polizia sono parecchi per le sue continue liti per gioco o per donne. Il 29 maggio 1606, per un fallo al gioco della racchetta, uccise il suo avversario, Ranuccio Tomassoni da Terni. Lo si aiutò a fuggire, lo si nascose in campagna. L'anno appresso è a Napoli e il suo arrivo in quella capitale è il fatto più sconvolgente di quella vita artistica. Si può anzi dire che la sua pittura di popolo trovò a Napoli la sua incarnazione più reale, una quotidianeità bruciante e profondamente drammatica. Basti considerare le « Sette Opere di Misericordia » per il Pio Monte o la « Flagellazione » per San Domenico.

Nel 1608 è a Malta impegnato a dipingere i ritratti per il Gran Maestro Wignacourt, che lo ricompensa col titolo di cavaliere. Dipinge soprattutto la vasta « Decollazione del Battista » per la chiesa della Valletta: una scena di crudeltà, un macello atroce nel lume abbrunato di un cortile da prigione. Si servì, anzi, di quel sangue sparso per firmare il quadro, come segno della sua estrema partecipazione ai fatti.

Ma anche a Malta attaccò brighe, fu incarcerato ed espulso dall'Ordine. Riuscì a fuggire in Sicilia, dove dipinse le sue ultime opere a Siracusa, Messina e Palermo in un tono di tragedia. Scappò ancora a Napoli, raggiunto da un sicario, che lo sfregiò dinanzi a una locanda. Nel luglio del 1610 si imbarcò su una feluca per raggiungere Port'Ercole, in Maremma, allora presidio spagnolo. Ripreso dalla malaria, la barca lo abbandonò, rubandogli i pochi averi. Poco dopo morì. Era il 18 luglio 1610. La grazia pontificia, per cui avrebbe potuto tornare a Roma, fu concessa il 31 luglio. Ormai troppo tardi.

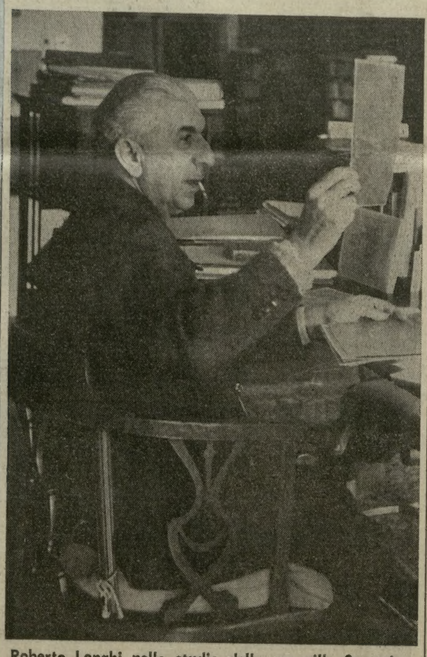
« La crocifissione di San Pietro » (Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo). A destra: « San Giovanni Battista » (Roma, Musei Capitolini). In alto: « La decollazione del Battista » (La Valletta, Cattedrale di San Giovanni). Sotto: ritratto, autoritratti o presunti autoritratti del Caravaggio. La « Decollazione del Battista » fu restaurata nel 1955.

Il Giorno
25/11/1973

UN MAESTRO DELLA CRITICA D'ARTE

L'OCCHIO DI LONGHI

Figlio di un professore di scuola media, trasferito dal Modenese ad Alba, da ragazzo fu attratto da un quadro di Mattia Preti - Fu la prima intuizione di uno studioso che avrebbe rivoluzionato la storia dell'arte - «Da Cimabue a Morandi»



Roberto Longhi nello studio della sua villa fiorentina

di MARCO VALSECCHI

E' noto che Roberto Longhi, ancora ragazzetto, figlio di un professore di scuola media trasferito dal Modenese ad Alba, in Piemonte, andava in municipio a curiosare sopra un quadro sconosciuto che gli aveva colpito la fantasia. Era un «Concertino» dipinto da Mattia Preti, finito chissà come nelle Langhe, accanto a quadri di pittori regionali come Macrino e il Grammorseo. E' già uno di quei segni premonitori che si amacitare per i ragazzi che si riveleranno carichi di avvenire. Per Roberto Longhi, era già l'annuncio delle sue preferenze caravaggesche, in anni in cui di Caravaggio si era perso il gusto e la nozione; e proprio su Mattia Preti egli accenderà i suoi primi razzi, che andranno a scoppiare con grande sorpresa tra i fumacchi della critica accademica: quell'articolo sul pittore napoletano apparve nel 1913 sulla «Voce» di Prezzolini, e Longhi aveva 23 anni.

Il titolo era già un programma: «Mattia Preti - Critica figurativa pura». Una grossa novità, per quegli anni, un avvio di trasformazione culturale e critica che avrebbe rivoluzionato tutte le prospettive allora in corso. Individuato il nodo primario delle conquiste realizzate dal Preti, cioè Caravaggio, «il primo a ridurre tutto il mondo alle dipendenze stilistiche della luce», ne trasse una raggiera di conseguenze culturali, che tuttora sorprendono per la stretta pertinenza critica.

Oltre al Preti, esse giunsero come fulmine chiarificatore su tutto il secolo, scoprirono nessi e legamenti fra epoche ed eventi diversi, e col caratteristico procedimento a forbice, risvegliò dalle tenebre il nome di Battistello Caracciolo, puntò su Tintoretto e infine scaricò quella tensione critica su Cézanne, definito «grande trasfiguratore della materia». Si badi alla data di quelle citazioni: il 1913, un ardimento che osò, allora, solo Ardengo Soffici che stava a Parigi e non so chi altro. C'era di che far traballare tutte le impalcature polverose della critica di allora.

Inoltre in quell'articolo, tra i primi di una serie quanto mai vivificante, cominciavano ad apparire quelle «corrispondenze» verbali, che in Longhi non sono mai formule litterarie, ma stretti adeguamenti critici. Ad esempio: «lindo cristallo dell'opera prima»; oppure: «ingenuo senso di rilievo, chiaro, legnosetto, lieve obliquità composita nel grado traverso dinanzi, senso costruttivo arcaico dello sferrare abilmente a lunetta la tela col semplice moto della ferza che batte l'aria chiara chiara di gennaio, di un gennaio dell'arte»; nelle cui righe mi pare di cogliere alcune cadenze «vociane» del tempo, da Bolne fino a Slataper.

E si potrebbe continuare: «toni rossi aspri un poco ed aciduli, tono azzurro un po' madonna, ma bianco diaccio di un panneggio più friabile che la neve»; e non è, certo, gusto esteriore per il vocabolo rarefatto, ma taglio deciso di un metodo che vuol rendere anche il parallelo poetico a un giudizio solidamente critico. Un modo di lettura che giunge, a precipizio, sulla materia della poesia, al di là della ramaglia fittizia delle dichiarazioni di estetica. Si capisce che a siffatto metodo riuscisse estranea la teorica berensoniana, al punto che tra i due critici, dopo un tentativo di Longhi di traduzione di alcuni saggi del collega amenricano, si interpose per molti anni una nube di complesse divergenze.

Resta sintomatico il fatto che, in uno scritto del 1950, ad apertura del primo fascicolo della rivista «Paragone» da lui fondata e diretta, citi l'esempio del veneziano Marco Boschini, il più grande fra i critici del Seicento lo definisce, quale proposta ancora attuale per una critica d'arte: «Critica e storia sono già una cosa per lui se, nel pieno della decadenza circostante, egli riesce a un recupero meraviglioso della grande pittura veneziana di un secolo innanzi; e se riesce, non per forza di teorie, che anzi ha debolissime, ma per via immediata, sempre accanto all'opera».

Non si creda, adesso, che il Longhi fosse debole di teorie. Basterebbe a confutare un simile sospetto le stesse «proposte» del 1950, laddove dice: «E' dunque il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica. Risposta che non involge soltanto il nesso tra opera e opere, ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e quant'altro occorre. Qui è il fondo soldo di un nuovo antiromanticismo, illuminato, semantico, tenebrante, analitico, empirico o quel che volete, purchè non voglia svagare...». Nel qual passo, lo si vede, ancorchè non chiudere le prospettive al solo momento formale, le spalanca al giudizio di una plenarità di esperienze umane.

Non s'è divagato, spero, nel dire queste cose, ma solo accennare a qualche motivo del metodo critico di Longhi, fertilissimo di rivelazioni critiche e poetiche. Tanto più oggi, che la raccolta in volume delle sue opere complete è già arrivata, presso l'editore Sansoni, a cinque grossi volumi con i relativi corredi di illustrazioni, ed esce, in formato più maneggevole, a mo' di breviario nella collana mondadoriana dei «Meridiani», la vasta silloge longhiana «Da Cimabue a Morandi», scelta da quel critico ferratissimo che è Gianfranco Contini; il quale, per la prima volta, volle includere e giustamente, alcune pagine critiche di Longhi nel grosso tomo della sua «Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968», a dimostrazione palese che anche la critica può arrivare a una perfetta identità con la poesia, di cui sta ragionando, e diventare manifestazione di poesia essa stessa; ed era un'altra proposta longhiana, forse la più difficile, anche se la più imitata e purtroppo spesso con esiti anche fastidiosi perchè priva di quell'equilibrio, di quell'identità che in Longhi non era mai un vezzo letterario.

Il tomo mondadoriano, riduttivo per forza di cose, riesce tuttavia in poco più di 1100 pagine di carta Oxford, a rendere l'essenziale del pensiero critico di Longhi e la conferma della sua implicita creatività da scrittore. Gianfranco Contini, oltre a scegliere con la competenza letteraria che gli è propria, ha corredato il volume di referenze bibliografiche, di regesti, di rinvii critici ad altre pagine di Emilio Cecchi, di Giuseppe De Robertis, di Pier Vincenzo Mengaldo, oltre che a propri saggi a più riprese scritti, da facilitare e anzi stimolare l'accostamento alle pagine, non sempre di agevole reperimento, di quel maestro della critica d'arte.

Naturalmente il tomo contiene ampie antologie o interi saggi longhiani: le pagine clamorose intorno a Piero della Francesca, le indagini sui precedenti e le conseguenze del Caravaggio, il famoso giudizio polemico sul Duecento, la traccia fondamentale sui pittori bolognesi del Trecento; e tra altre pagine su Cimabue, su Giotto spazioso, sul Braccesco, il Correggio e Raffaello giovane, anche alcuni «dialoghi» immaginari, ma fondati su precisi riferimenti critici, tra Masaccio e Masolino, tra Caravaggio e Tiepolo, del Lanzi con un ignoto corrispondente da Pommersfelden, che non sono divagazioni, ma riprese di una tradizione critica e letteraria che include anche i famosi «dialoghi» di Leopardi; e infine le pagine sui futuristi, pure del '13; su Carrà del '37, su Maccari del '38, e infine le succinte, ma commosse pagine su Morandi, amico prediletto, del '45, quando la guerra aveva troncato i quotidiani incontri sotto i portici felsinei.

Tempo

16-12-1973

Per sessant'anni Roberto Longhi rinnovò la critica

di Marco Valsecchi

■ Tre anni fa, a Firenze, mancava Roberto Longhi, uno dei maggiori critici e storici dell'arte del nostro tempo. Aveva ottant'anni e fu seppellito nella nuda terra, nel cimitero degli Allori, che guarda verso la certosa del Galluzzo. Tra le diverse pubblicazioni tratte dalle sue carte, che Sansoni va man mano pubblicando (e proprio in questi giorni è apparso il sesto volume dell'Opera completa), la Fondazione di studi di storia dell'arte che è intestata al nome del Longhi, con sede nella casa di lui sui colli fiorentini, ha pubblicato un volume di ottanta pagine in cui Antonio Boschetto ha raccolto ed elencato in ordine cronologico tutti gli scritti del Longhi (Sansoni ed., Firenze).

Non è stata un'impresa facile, perchè molti scritti apparvero in riviste o pubblicazioni di non vasta circolazione; ed ora che la bibliografia è a stampa, tanto più ci si accorge della mole e della vastità del lavoro critico compiuto dal Longhi, e il più delle volte effettuando clamorose scoperte o gettando prospettive storiche e critiche tali da capovolgere la situazione critica fino a quel momento raggiunta.

Il primo scritto risale al 1910 e pubblicato in una rivista locale piemontese, è dedicato al pittore Macrino d'Alba. Roberto Longhi era modenese d'origine; ma si trovava ad Alba con la famiglia paterna, essendo il padre professore di scuole medie. Quello studio sul pittore locale del primo Rinascimento è già un segno delle sue preferenze per le scuole e i fatti degli artisti, diciamo pure, di periferia rispetto alla scuola toscana, che gli studi accademici tenevano al centro della storia dell'arte. Nel 1913, allorchè Longhi aveva ventitrè anni, dà alle stampe un articolo sul Caravaggio e il saggio famoso su Mattia Preti. Siamo già al metodo nuovo di fare critica; e per di più la mente del critico è già calamitata sui territori secenteschi, e in particolare su Caravaggio e caravaggeschi, dove Longhi compirà le sue memorabili scoperte.

Un anno ancora, e apparirà il saggio su Piero dei Franceschi in rapporto alla pittura veneziana: ed è un altro punto forte della critica longhiana, che rinnoverà tante idee e prospettive sull'arte del Quattrocento. Longhi in questi anni è fedele collaboratore della rivista "L'Arte", diretta da uno dei suoi maestri, Adolfo Venturi. E' uno dei pochi casi in cui l'allievo influisce sul maestro; e tra quelle pagine allarga lo studio caravaggesco al Battistello, al Borgianni, ai Gentileschi padre e figlia. In pari tempo, frequenta le opere futuriste e scrive dei pittori del gruppo e delle sculture di Boccioni: un mezzo scandalo, per quei tempi.

Tra il 1917 e il '20 sembra disperdersi dietro a recensioni di libri; e invece è il momento in cui ordina per sè e per i lettori una

LONGHI Roberto

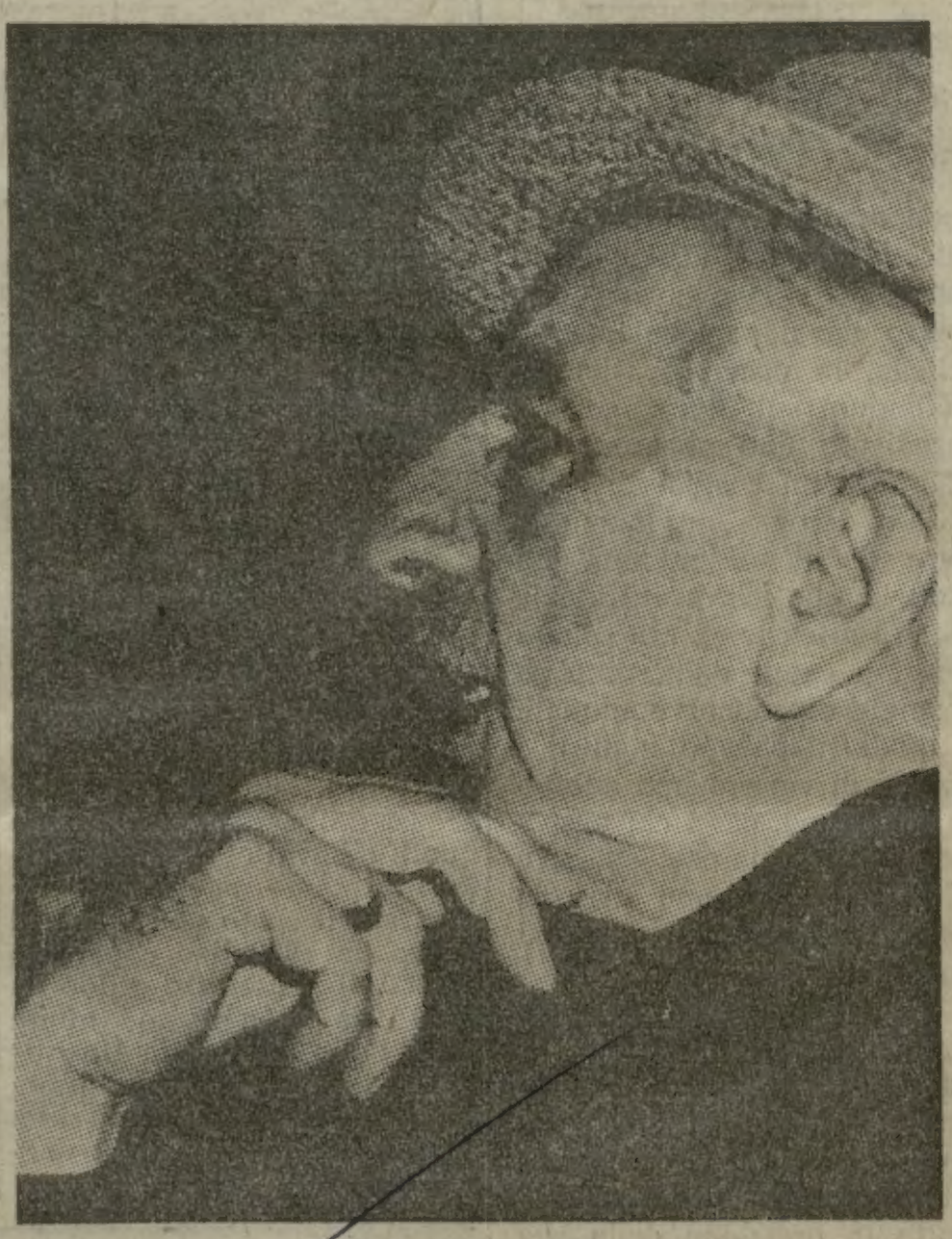
'GIORNALE' 30 agosto '74

Una lettera inedita del critico

Un breve incontro con Roberto Longhi

Gianfranco Contini, ordinatore e prefatore della fortunata antologia degli scritti di Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, li ha schierati non secondo l'ordine della loro composizione, bensì inserendoli in una progressione storica, come appunto denuncia il titolo: dal Duecento ai nostri giorni: quasi isolotti di un fertilissimo arcipelago non riuscito a emergere come unitario continente. Il che risponde alla natura di Longhi.

Il che mi rammenta che, dopo la stimolantissima lettura del *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, mandai al Longhi una mia breve recensione, nella quale esprimevo qualche timida riserva, non certo sulle dissacrazioni del Tintoretto e del Tiepolo, quanto su certe sue audaci esaltazioni; e nel mio candore di inerme provinciale esprimevo l'augurio di vedere una "Storia della pittura italiana" *secundum Longhi*, una sistemazione nuova di quella mirabile vicenda. E subito il Longhi, con la sua benigna affabilità (considerando la distanza) e con quella sua minuta e limpida calligrafia, mi rispose in tono amabilmente canzonatorio, dispiaciuto *«di non essere riuscito a convincerLa completamente, del grande livello di Pietro Longhi. Ma non dispero col tempo di trovarmi d'accordo con Lei su tutti i punti; speriamo che sia per quando scriverò quel 'Libro di lettura sull'arte italiana' ch'Ella mi invita a fare: ed invita la lepre a correre! Ma per alcuni anni ancora devo attendere al chiarimento di certi punti essenziali; fra poco, per esempio, nel secondo volume di 'Proporzioni' uscirà il mio 'Giudizio sul Duecento' che è un vecchio saggio provocato dalla Mostra Giottesca e restato nel cassetto. Quest'altr'anno sarà la volta del 'Trecento' e di 'Stefano fiorentino'...»*



Roberto Longhi

L'inizio del mio scarso carteggio con Longhi risale al 1946 per certa questione sul Serodine di Ascona; già nel 1925 il critico era stato in corrispondenza con don Siro Borrani, autore di un opuscolo sulla famiglia dei Serodine, ed era passato per Ascona: come mi ricordava in una lettera di vent'anni dopo, alludendo a una visione idillica del borgo, ben diverso da come l'ha trasformato il turismo: *«quel paesino incantevole* — scrive — *dove mi piacerebbe tanto stabilirmi per lavorare in pace gli ultimi anni (o decenni) che presumibilmente mi rimangono...»*.

Oltre qualche fuggevole incontro alla vernice delle mostre, nel maggio del '51 fui a far visita a Longhi nella sua bella villa fiorentina: ricordo il vasto studio con la doppia fila degli scaffali perpendicolari alle pareti lunghe, e in fondo all'andito lasciato dagli scaffali lo trovai allo scrittoio, intento a scrivere, come un freddoloso san Gerolamo: avvolto in scialli e sciarpe, la borsa dell'acqua calda sulle ginocchia: con quella sua faccia grigia e un po' svèrgola e gli occhi vivissimi. Mi accolse con affabile cordialità, loquace e divertente, mi mostrò alcuni pezzi della sua collezione (quasi un compendio dei suoi interessi più profondi, Caravaggio Cerano, eccetera.

Occasione di qualche scambio di lettere fu la comparsa del mio libretto sul Lotto (Rizzoli, 1953) e la mia domanda, di che conto fosse da fare dell'alluvione di opere per lo meno dubbie (ritratti specialmente) attribuite al pittore. Quella inflazione, *«dipende dalla presunzione degli odierni studiosi di improvvisarsi "conoscitori"; che è invece il punto d'arrivo del percorso critico-storico; un traguardo al quale soltanto pochi arrivano, in ogni epoca»*.

Accennava a qualche suo breve soggiorno (Venezia, Parigi) e concludeva: *«E dopo, daccapo con la scuola che m'impedisce di viaggiare come vorrei per rivedermi tutta Europa e cavarne qualche costrutto negli anni di lavoro che mi restano. Ma come, d'altra parte, abbandonare i giovani studenti in man de' Turchi?»*.

Piero Bianconi

GIORNALE 30 agosto 74

Esce l'ottavo volume delle opere di Roberto Longhi

Giornale 13/2/1976

Battibecco tra Masolino e Masaccio

L'invenzione critica che i due artisti discutessero mentre affrescavano al Carmine di Firenze aiuta a capire le profonde differenze tra loro - Lungo itinerario nella pittura del Quattrocento italiano, da Piero ad Antonello - Il metodo critico consente anche una interpretazione letteraria di alta levatura creativa

Il saggio di Roberto Longhi «Fatti di Masolino e di Masaccio» apparve nel 1940 nella rivista fiorentina «Critica d'arte». Il rumore della guerra ormai scoppiata cresceva in tutta l'Europa e avrebbe coinvolto anche l'Italia. Ricordo la lettura che ne feci alla biblioteca del Castello Sforzesco e il viaggio a Firenze per seguire, sugli affreschi della cappella Brancacci al Carmine, gli appunti di quell'esaltante lettura.

Le notizie sui due pittori del primo Quattrocento erano note; il Vasari le aveva esplicate fin dalla prima edizione delle sue «Vite», che apparvero nel 1550. Ma furono quasi sempre interpretate in modo distorto, salvo le buone eccezioni del Lanzi e del Rumohr. Al punto che negli ultimi decenni la critica aveva accolto superficialmente il luogo comune di Masaccio allievo di Masolino. Non solo esso non è giusto; l'esame puntuale delle opere porta all'opposto; semmai è Masolino che subisce l'influsso del suo giovane aiutante e si industria di seguire le sue proposte, che non sono più quelle del gotico cortese e fiorito, ma rinnovate dai concetti spaziali e prospettici del Brunelleschi.

Non è un caso che poco discosto dal Carmine stesse crescendo allora anche la cupola di Santa Maria del Fiore. E' un ribaltamento non da poco che Longhi fece col suo saggio, perché, più di una primogenitura nell'arte dell'umanesimo, era volto a stabilire l'incidenza di novità che Masaccio portava accanto all'architetto e a Donatello, e a verificare il seguito che egli determinò nella pittura fiorentina a metà del secolo.

Era necessario in primo luogo rileggere, però, e criticamente, il vecchio testo vasariano, cioè in rapporto con la lettura senza paraocchi delle opere. Il Vasari, infatti, non dice che Masaccio sia stato allievo di Masolino; dice invece: «Cominciò l'arte al tempo che Masolino da Panicale lavorava nel Carmino di Fiorenza la Cappella de' Brancacci, seguitando quanto el poteva le vestigie di Filippo e di Donato, ancora che l'arte fusse diversa». Vuol dire tutt'altra cosa; e persino mette subito avanti da chi, semmai, egli prendeva i suoi esempi, citando esplicitamente Brunelleschi e Donatello.

Oggi, dopo trentasei anni, il saggio viene ristampato nell'ottavo volume delle Opere complete di Roberto Longhi, intitolato appunto «Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento» (Sansoni, Firenze, 210 ill. in nero, L. 28.000). Crescendo man mano i volumi del corpus, si amplia sempre più la visuale di quel critico, che ha in modo così innovativo praticato gli studi di storia dell'arte, con esempi di parallela versione letteraria da indurre Gianfranco Contini ad ammetterlo fra i maggiori scrittori della prima metà del nostro secolo.

Basta quel chiaro cominciamento della fondamentale testimonianza vasariana per impostare diversamente il problema dei due pittori, su cui si sono scontrate generazioni di critici, dal Cavalcaselle al Berenson, al Salmi, a Lionello Venturi.

Deduzioni

Naturalmente Longhi trae da quell'imposto iniziale le sue deduzioni. Se Masaccio trae da Brunelleschi e da Donatello, Masolino punta su Giovanni da Milano, i cui polittici ancora splendevano in Firenze assieme agli affreschi nella cappella Rinuccini.

Bisogna leggere i passi longhiani sul «mondo di cortesia fulgida, attenta, minuziosa, di Gentile da Fabriano, dei Sanseverinati, dei miniatori di Borgogna», per avvertire lo slargo critico che esplora la cultura circostante, e non solo quella italiana.

I due artisti stavano a fianco a fianco sui ponti del Carmine; ma l'esame delle opere rileva che si tratta di due personalità del tutto diverse. La sintesi longhiana è efficacissima: «In Masolino, splendente sequenza di particolari di un mondo tutto cantabile e trascolorante, la sua natura di tardo teoretto di Vangelo fiorito, di genesi cortese in uno spazio luminoso e impreciso»; al contrario, «in Masaccio convinzione di una natura, di una vita che è cosa seria e grave, dramma quotidiano di forme e gesti stabiliti in uno spazio inconfutabile, sotto una luce radente e quasi accusatrice».

Mondo gotico

Masolino non è pittore da poco; però appartiene ancora al mondo gotico che Masaccio supera fin dalle sue prime opere. Già la Madonna nella «Sant'Anna Metterza» figura come un blocco energico dentro lo schema di cera e miele preparato da Masolino. Le divergenze si profilano oltre la virtù plastica, dove è l'insegna morale. «Masaccio, creatore di un'umanità sdegnata e abrupta, colma di un solo sentimento fondamentale ch'è di fortemente volere e di fortemente agire, e non già di osservare beati e sognare una felicità compunta».

Sui ponti della Brancacci l'uno lavorava accanto all'altro, ma non da maestro e da allievo, bensì contiguamente. Finisce che Masolino, pressato dall'esempio di Masaccio, cerchi di assumere per quel che può il nuovo verbo; ed è quanto mai illuminante il dialogo che Longhi immagina intercorso fra i due per la scena dello Storpio e della Resurrezione di Tabita, dove Masaccio porrà persino un chiodo (e se ne vede tuttora il buco) come centro focale su cui imbastire la prospettiva geometrica; e infine, sull'elegante ma traballante discorso architettonico di Masolino, condurrà il petroso fondale delle case fiorentine, nuova certezza spaziale giusta di luci e di sporti, con l'inattesa scimmietta che percorre i cornicioni.

Il primo incontro al Carmine avvenne tra il 1424 e la fine del '25; l'anno dopo i due sono a Roma, e Longhi immagina che Masaccio trascini l'anziano per le basiliche romane a cercare le opere di Giotto o del giottesco Cavallini, da San Giorgio in Velabro a Santa Cecilia. Le loro mani ancora si incrociano nella «Crocefissione» sulla parete di San Clemente: Masaccio opera nella parte inferiore alle croci, col gruppo dei cavalli e delle pie donne piangenti, dove ancora una volta lo sbalzo delle figure si fa risentito su uno stacco di paese che rende il senso di una precisa e complicata circolazione spaziale». Masolino resta fisso al suo mondo gentile e fragile, Masaccio invece apre sopra un mondo nuovo, se persino Piero della Francesca si ricorderà di quei cavalli negli affreschi di Arezzo.

Sul finire di quell'anno Masolino è chiamato in Ungheria e Masaccio torna a Firenze, finalmente solo dinanzi all'affresco del «Tributo» alla Brancacci, dove Masolino aveva già dipinto il volto di Cristo. Ci si accorge della diversa mano non solo per il pigmento quasi sfumato, ma persino dalla porzione di intonaco. Intorno a quel volto Masaccio dipinge la vasta schiera degli apostoli e la figura di Pietro accosciato a trarre la moneta dal pesce: vera corte di umanità nuova tinta di un'ombra vitale.

Dipingerà anche la «Resurrezione del figlio di Teofilo» e «San Pietro in cattedra», mentre sull'intradosso dell'arco, di rimpetto alla bionda e rosea «Tentazione dei progenitori» di Masolino, dipingerà la drammatica «Cacciata», che è la prima presa di coscienza della nostra sorte terrena. Nel 1428 partirà per Roma, e vi lascerà la vita ad appena 27 anni.

Gli sbalorditi

Dopo un decennio dalla morte, anche Firenze si accorge della nuova lezione, e sarà un folto accorrere di artisti sbalorditi a quelle pareti: il Vecchietta, lo Schiavo, il Lippi, il Sassetta, Domenico Veneziano e, fra gli altri, anche l'Angelico.

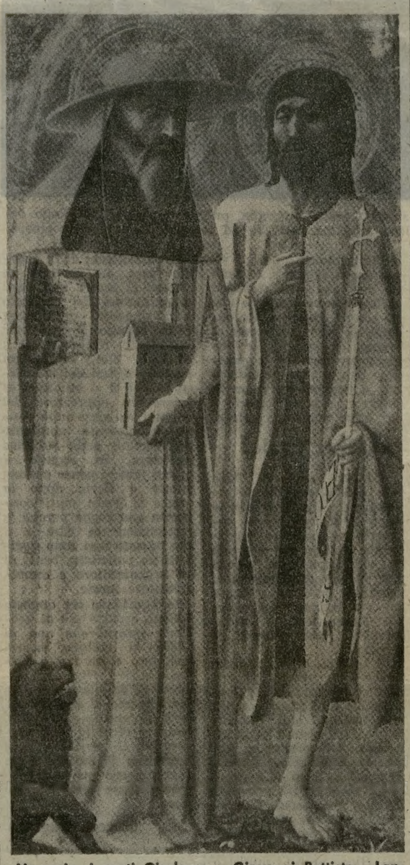
Di seguito a quel famoso saggio, il grosso volume raccoglie altre pagine su Masaccio e su altri artisti di quel secolo. Quando venne riportata dalla Germania la piccola tavola con la «Madonna del solletico», Longhi pubblicò in «Paragone» (n. 5, 1950) una pagina per affermare la paternità di Masaccio. Non tutti furono d'accordo e rammento che circolava la battuta di Berenson: «Io ho creato un Vicino di Sandro, e Longhi ha creato un Lontano, da Masaccio»; ma ormai la concordia cresce su quel giudizio.

Un trittico

Ancora nel '52 Longhi tornò su Masaccio allorquando Kenneth Clark scoprì e portò alla National Gallery di Londra due pannelli con Santi appartenenti al «Trittico della Neve» per Santa Maria Maggiore, le cui parti centrali sono a Capodimonte. Anche quella volta si aprì la discussione su Masolino e Masaccio. Il Clark era favorevole a Masolino; e Longhi a dimostrare invece che uno dei pannelli, quello con i Ss. Giovanni e Girolamo, è di Masaccio: e chiama in causa l'ombra risentita sui volti, e quella circolazione di spazio, e infine la gamba del Battista che «si radica al suolo mentre calpesta le erbe del prato magro, non più i fiori scelti dell'hortus conclusus».

Il cartiglio sui pannelli dice tuttora Masolino; ma proprio il confronto delle due tavole dice chiaramente il nome di Masaccio; e non passerà tempo che il cartiglio verrà mutato anche al museo.

Marco Valsecchi



Masaccio: I santi Girolamo e Giovanni Battista - Londra, National Gallery.